

PV 507(a)

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

TOMUL 33
1986

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor șef: VASILE DRĂGUȚ; *Redactor șef adjunt:* RĂZVAN THEODORESCU; *Membri:* THEODOR ENESCU DINU GIURESCU, DAN GRIGORESCU, DAN HĂULICĂ, membru corespondent al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România; REMUS NICULESCU, PAUL PETRESCU, SORIN ULEA, GHEORGHE VIDA; *Secretar științific de redacție:* MARIUS TĂTARU; *Secretar de redacție:* DANIELA ARTĂREANU.

La revue *STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI*, seria *ARTĂ PLASTICĂ (ÉTUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART, Série BEAUX-ARTS)* paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ROMPRESFILATELIA, SECTORUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, P. O. Box 12 — 201, telex 10378 prsfi r, Calea Griviței 64 — 66, București, România. En Roumanie vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

În țară revistele se pot procura prin poștă pe bază de abonamente. Prețul unui abonament anual este de 45 lei.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa: INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI, Redacția: Calea Victoriei 196, București, R — 71101, c.p. 22 — 129, sectorul 1.

ĂPARE O DATĂ PE AN

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tom 33

1986

S U M A R

LAURENȚIU ENE,	Ușile împărătești de la Stoenеști-Vilcea. Premise ale unei analize stilistice și iconografice	3
CORINA POPA,	Pictura bisericii mănăstirii Hurezi — realitate artistică și culturală a veacului al XVII-lea . . .	13
IOANA CRISTACHE-PANAIT,	Contribuții la cunoașterea populației românești a județului Alba la mijlocul secolului al XVIII-lea în lumina valorilor de cultură și artă	31
VASILE DRĂGUȚ,	Între arhitectul Ion Mincu și Manea vâtaful de zidari	43
TEREZA SINIGALIA,	Orașul Caracal la cumpănă de veac. O încercare de remodelare urbană	53

NOTE ȘI DOCUMENTE

EUGEN GLÜCK,	Date noi privind viața și activitatea lui C. D. Rosenthal	70
	O lucrare necunoscută a lui Constantin Daniel Rosenthal	80

RECENZII

TANCRED BĂNĂȚEANU,	Prolegomene la o teorie a esteticii artei populare, București, Editura Minerva, 1985, 336 p. + ilustr. (Paul Petrescu)	81
--------------------	--	----

★

<u>ION FRUNZETTI</u>	(Dan Grigorescu)	85
----------------------	----------------------------	----

14.942~

UȘILE ÎMPĂRĂTEȘTI DE LA STOENEȘTI-VÎLCEA. PREMISE ALE UNEI ANALIZE STILISTICE ȘI ICONOGRAFICE

LAURENȚIU ENE

Legea ocrotirii patrimoniului cultural național conferă un cadru adecvat cercetării științifice, înlesnind depistarea a noi bunuri culturale de o deosebită valoare istorică și artistică. O asemenea descoperire, care constituie subiectul rîndurilor de față, a fost făcută în 1982, la biserica Sf. Nicolae-Suseni din comuna Stoenеști, jud. Vîlcea. Intrînd în această biserică, am remarcat frumoasele sale uși împăratești, adaptate la o modernă și lipsită de interes tîmplă de zid, datînd, ca și edificiul, din 1864. Sculptate în ajur, cu scena Buneivestiri în relief policrom, ușile prezentau un interes istoric și artistic deosebit, impunîndu-se preluarea în custodie, în vederea conservării și valorificării lor¹.

Dimensiunile relativ mici ale panourilor, 108 × 56 cm (după îndepărtarea scindurilor adăugate în a doua jumătate a secolului trecut), lasă loc presupunerii unei conservări fragmentare (fig. 1). În favoarea acestei ipoteze pledează și faptul că nu au fost depistate urme de ipsos și fond aurit pe marginile celor două canaturi, care intrau probabil în interiorul unor rame sculptate ce nu s-au păstrat.

Primele informații în legătură cu proveniența ușilor împăratești ne-au fost furnizate de pr. Ion Manu, care le-a cules, în urmă cu 20 de ani, din gura unor bătrîni din sat. Potrivit acestora, ușile provin de la schitul ruinat din apropiere (cca 2 km), care nu poate fi altul decît cel ridicat în 1710 de către egumenul Ștefan al Arnotei. Pisania acestuia se păstrează la biserica Sf. Ioan Botezătorul din Dobriceni, comuna Stoenеști, zidită între 1900—1905². Din catagrafia întocmită în 1829 reiese că biserica schitului era crăpată de la altar pînă la turlă în urma cutremurului din 1820. Casele din incintă erau stricate, cărțile și veșmintele rupte³. În 1860, în cursul vizitei sale pe la mănăstirile din țară, Alex. Odobescu nota: „Metohul Arnotei acum cu totul ruinat”⁴. Mai tîrziu, în 1909, Virgil Drăghiceanu observa că „schitul Dobriceni, fiind ars, trebuie șters din rîndul monumentelor istorice”⁵.

Dacă ușile de la Suseni-Stoenеști au aparținut schitului Dobriceni, o serie de elemente ne împiedică să le datăm la începutul secolului al XVIII-lea. Nu știm cum arăta restul mobilierului

¹ În prezent, sînt expuse în cadrul expoziției de artă medievală de la Inătești — Rîmnicu Vîlcea.

² „Această sîntă și dumnezeiască biserică s-au zidit din temelii ei întru po(h)fala marilor arhi(e)rei Vasile al Cezare(e)i, Grigorie Bogoslov și Ioan Zlatoust întru zilele preluminatului domn Io Costandin Br(incovea)n(u) și fiind ostenitor chir Ștefan er(monah) eg(u)m(e)n ot Arnota, iulie văleat 7218 (1710)”, cf. I. Virtosu, *Biserici de lemn și cruci de piatră din județul Rîmnicul Vîlcii*, în *BCMI*, XXVI,

1933, p. 136; I. Popescu-Cilieni, *Biserici, tîrguri și sate din jud. Vîlcea*, Craiova, 1941, p. 31; idem, *Schituri oltene necunoscute*, în *MO*, VIII, 1956, nr. 3—4, p. 124—125.

³ D. Cristescu, *Mănăstirea Arnota*, Rîmnicul Vîlcii, 1937, p. 90—94.

⁴ Al. Odobescu, *Opere*, II, București, 1967, p. 403.

⁵ Virgil Drăghiceanu, *Monumentele Olteniei*, în *BCMI*, XXVI, 1933, p. 66.

de la acest schit. Oricum, ușile împărătești se deosebesc în toate privințele de ușile păstrate din vremea lui Constantin Brîncoveanu. Ele ar fi putut fi aduse la Dobriceni fie de la Arnota, fie de la o altă mănăstire mai veche din apropiere: Bistrița sau Govora.

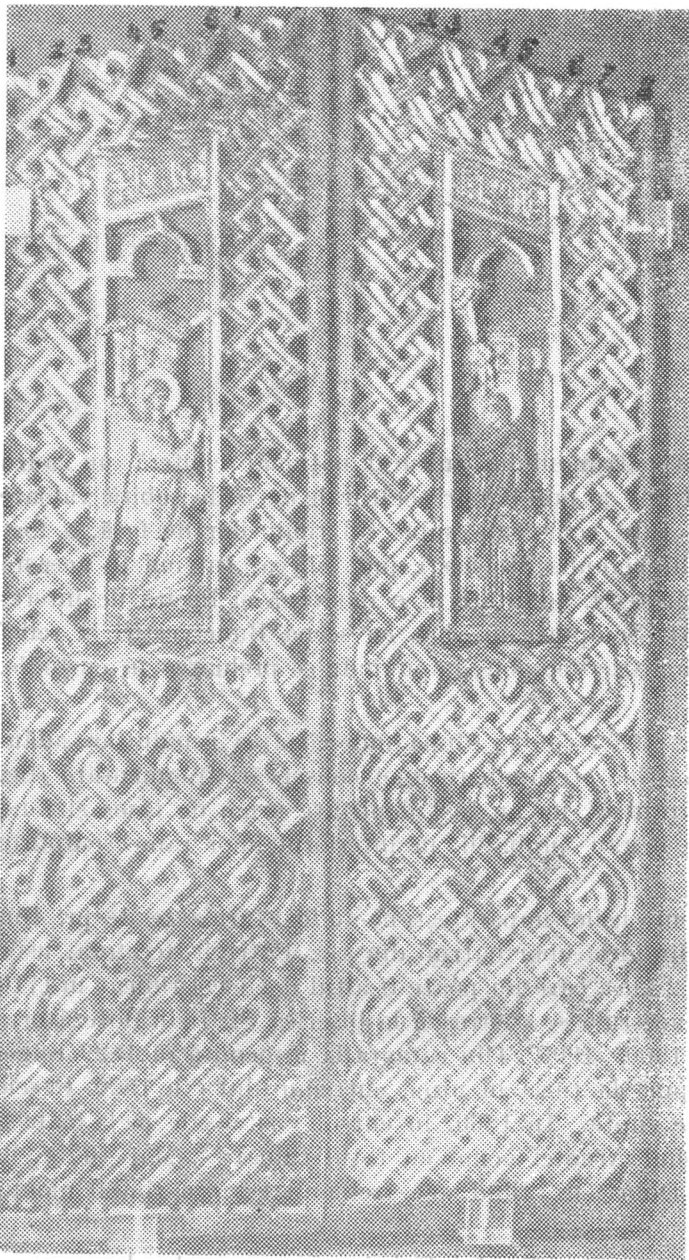


Fig. 1. Ușile împărătești de la Stoenestî—Susani.

⁶ Cea mai timpurie mențiune a ușilor împărătești se află în descrierea Bisericii Noi „Nea Ekklesia”, sfințită în 880 sub Vasile I (cf. *Omiliile Patriarhului Photius*, X, f. 4—5, ap. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire*, 312—1453, Prentice Hall, New Jersey, 1972, p. 186): „ușile mici și coloanele cancellum-ului sînt argintate”. Cea mai veche reprezentare a Buneivestirii pe ușile împărătești o găsim în *Omiliile* lui Iacov Kokkinobaphos (cf. C. Stornajolo, *Miniature delle Omilie di Giacomo monaco e dell'Evangelario greco urbinato*, în *Codices e Vaticanis selecti phototypici expressi*, I, Roma, 1910, pl. 36).

⁷ Sinonimele „Horia pyle bemóthyron” (porțile soleei care se deschid la un moment anume) și „belóthyron” (ușa pragului, i.e. ambo, lespede de pe mormintul lui Iisus)

În această etapă a cercetării noastre se impunea aprofundarea analizei iconografice și de stil.



Tema *Bunavestire* a devenit specifică ușilor împărătești⁶ în virtutea semnificației ei în legătură cu milostenia divinității care s-a întrupat pentru mîntuirea omenirii izgonite din paradis (idee exprimată atunci cînd ușile sînt închise), a murit pe cruce și a înviat (idee pusă în evidență în Săptămîna patimilor, cînd ușile sînt deschise în timpul serviciului)⁷.

Bunavestire de pe ușile de la Stoenestî urmează un tip iconografic familiar în secolul al XIV-lea lumii bizantino-baleanice; îngerul salută, Fecioara — în picioare — surprinsă cu fusul și ghemul de lînă în mina stîngă, face un gest de alocuțiune cu dreapta. Acest tip apare de timpuriu în Orientul bizantin, de pildă în Cappadocia⁸, de unde a fost vehiculat în Apusul Europei⁹ și în Balcani¹⁰. Aceeași formulă iconografică este urmată și în Țara Românească, pe ușile de la Cotmeana (sfîrșitul secolului al XIV-lea) și pe cele de la Snagov (1453). Un atribut comun acestora — vaza cu flori de crin¹¹ — lipsește pe ușile de la Stoenestî. Comun celor 3 sînt: cerul deschis, cu 3 raze (un posibil ecou al victoriei doctrinare a isihasmului), Sf. Duh în chip de porumbel îndreptîndu-se spre capul Fecioarei, toiagul înflorit al arhanghelului Gavriil¹² și tunica sa purpurie cu clavi auriți, imperiali¹³. Clădirea masivă, cu acoperiș în două ape, amintind ediculele romanice (reprezentînd basilica din Nazareth), amintește, la Stoenestî, ca

fac aluzie la Înviere, fiind, în același timp (atunci cînd tema Crucii este explicită), un apel al Răstignirii, aflată pe templon.

⁸ G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce et leurs peintures*, în *BCMI*, XXVII, 1934, p. 160, 175—179, fig. 37, 61; G. Millet, *Recherches sur l'iconographie et l'Évangile*, II éd. Paris, 1960, p. 70, 76, fig. 8, 26.

⁹ Vezi fildesul lombard de la Bologna (sec. IX), vitraliul din catedrala Notre Dame din Chartres (sec. XII), porțile catedralei Notre Dame din Puy (H. Focillon, *Evul mediu romanic*, București, 1974, fig. 233), ușa sacristiei din Halberstadt (C. 1210—1220) (cf. W. Jung, *Deutsche Malerei der Frühzeit*, Königstein, f.a., fig. 72).

¹⁰ Picturile murale de la biserica Mitropoliei din Mistra (1292—1312), de la trapeza Lavrei (sec. XIV), Pantanassa—

și la Snagov, o fază anterioară stilului paleolog matur¹⁴. Ușile de la Stoenеști prezintă detalii interesante, care lipsesc pe ușile Cotmenei și Snagovului: arcurile în acoladă (import din arta arabă, devenite deja „bun comun”¹⁵) și treptele pe care urcă arhanghelul¹⁶.

Luminarea generală a volumelor (stofele sînt „lammatisate” cu alb și în semitonuri), preferința pentru culori strălucitoare așternute pe suprafețe mari, o gamă cromatică dominată de verde malachit (înlocuiește albastrul tradițional al rochiei Maicii Domnului) și de ocru auriu, proporțiile alungite și liniile animate ale veșmintelor impun atribuirea reliefului policrom de pe ușile de la Stoenеști fazei de decadență a stilului paleolog¹⁷.

Reprezentarea, în relief, a scenei Bunevestiri pe ușile de la Stoenеști este singulară în arta medievală românească, întrucît cele de la Cotmeana, Snagov, Stîlpu-Buzău (1699), Stavropoleos și Tismana (1782) nu sînt uși împărătești, ci uși de intrare.

Există tendința de a vedea în icoanele cu relief din arta bizantină, sporadice în secolele XIII—XIV, o influență occidentală¹⁸. Scena Bunavestirii, în relief policrom, apare pe uși împărătești la Athos (Protaton — în a doua jumătate a secolului al XII-lea și la Hilandar — în secolul al XIV-lea)¹⁹ și în Macedonia (la Ioanina, în Epir — secolul al XIV-lea, la mănăstirea Sf. Andrei de lingă Skupi — secolul al XIV-lea, la biserica Sf. Nicolae din Prilep — secolul al XV-lea)²⁰. După secolul al XV-lea, se renunță atît la Athos, cit și în Macedonia la acest tip de reprezentare în relief.

Mistra (a doua jumătate sec. XIV), mănăstirea Matejić (jumătatea sec. XIV), mănăstirea Marko (1375), biserica Sf. Andrei de pe riul Treska (1389), biserica Maicii Domnului din Kalenić (c. 1413), Sf. Pavel—Athos (1423): de asemenea, icoana Sf. Eustatie—Athos (sec. XIV, inscripție în limba slavă veche) ușa de bronz și o icoană de la Vatopedi—Athos (sec. XIV—XV), ușile împărătești de la capela Sf. Treime de la Lavra—Athos (sec. XIV—XV), de care Bunavestire de la Stoenеști se apropie foarte mult. Pentru influențele sirbești la Athos, v. V. N. Lazarav, *Istoria picturii bizantine*, București, 1980, 3, p. 59, 74, 138 (n. 136).

¹¹ Motiv frecvent în Trecento, inspirat dintr-un text atribuit Sf. Bernard: „O, inviolabile castitatis, lilium !”.

¹² Această conotație iconografică apare încă în mozaicul de pe marele arc de la Santa Maria Maggiore (432—440).

¹³ În afara exemplelor citate la nota 8, vezi și mozaicul de la Martorana (Santa Maria dell’Amiraglio) din Palermo, pictura murală din trapeza Lavrei și „școala sirbească”, cf. G. Millet, *op. cit.*, p. 87.

¹⁴ Ușa de bronz de la Sf. Sofia din Novgorod (sec. XII), cf. E.S. Smirnova, *Jivopis Velikogo Novgoroda*, Moscova, 1976, p. 212.

¹⁵ Jurgis Baltrušaitis, *Evul mediu fantastic*, București, 1975, p. 226—234.

¹⁶ Ele mai apar, probabil datorită unei influențe din Italia bizantinizantă, pe poarta arhiepiscopului Vasili Kalika (1336) de la Sf. Sofia din Novgorod, dusă de Ivan cel Groaznic la mănăstirea Sf. Treime din Alexandrovsk. În scenele Schimbarea la Față, Răstignirea, Punerea în mormînt și Învierea manifestă influențe ale stilului paleolog (cf. V. N. Lazarev, *op. cit.*, 3, p. 80).

¹⁷ Un document prețios pentru ceea ce caracteriza noua viziune și mentalitatea care a dat naștere artei paleologe îl constituie versurile scrise de Theodor Prodromos pentru Bunavestire pictată de vestitul zugrav Eulalios (a se remarca

jocul de cuvinte „eulalon” = expresiv) de la mănăstirea Christos Evergetes (sec. XII), în care laudă iluzia de viață, însușirea imaginii prin mijloace plastice, expresivitatea personajelor. Aici imaginea, „Ektypoma”, era tensionată de emoția sufletească a artistului (cf. C. Mango, *op. cit.*, p. 231). Theodor Metochites (mort în 1332) aprecia mai mult ca orice acea „haris” — o fuziune deosebită a fascinației și grației, interpretată de el ca o expresie a echilibrului sufletec (V. N. Lazarev, *op. cit.*, 3, p. 12).

¹⁸ În inventarul din 1202 al mănăstirii Sf. Ioan Evangelistul din Patmos era menționată o icoană în relief a Maicii Domnului (C. Mango, *op. cit.*, p. 239), apoi icoana în relief înalt Sf. Clement din Ohrida (sec. XIII) — cf. Mirjana Čorović-Ljubinković, *Srednovekovni duborez u istočnim oblastim Jugoslavije*, Beograd, 1965, Arheološki Institut, cniga 5, fig. 5, p. 147, care o pune pe seama influențelor exercitate de curtea lui Bonifaciu de Monferrate din Thessalonice. De la Kastoria provine icoana Sf. Gheorghe (sec. XIII), azi la Muzeul Bizantin din Atena (K. Weizmann, M. Chadzidakis, K. Mjaitev, S. Radojčić, *Ikoni na Balkanah*, Sofia—Belgrad, 1967, p. 49). Din sec. XIV ar data icoana semnalată de N. P. Kondakov, *Ikonoграфија Bogomateri*, Petersburg, 1914, II, p. 187, fig. 86 și o alta, a Sf. Nicolae, la mănăstirea Sinai (G. Sotiriou, *Icones du Sinai*, I, fig. 175, II, p. 162—163). Din sec. XIV—XV, icoana provenind de la Sozopol, azi în Muzeul religios istorico-arheologic din Sofia, cu Sfinții Gheorghe și Dimitrie (K. Paskaleva, *Ikoni Bolgarii*, Sofia, 1981, p. 84, cat. 12).

¹⁹ M. Čorović-Ljubinković, *op. cit.*, pl. VI; S. Pelekanidis, *Byzantion bemôthyron es Agiou Orous*, în *Arheologiki ephemeris*, Athena, 1960, p. 50—61, pl. 1—16.

²⁰ M. Čorović-Ljubinković, *op. cit.*, pl. IV, XIV; G.A. Sotiriou, *La sculpture sur bois dans l’art byzantin*, în *Mélanges Charles Diehl*, II, Paris, 1930, p. 51, fig. 36.

Pentru originea decorului cu benzi împletite, „Flächtbänder”, răspîndit pe o arie artistică foarte vastă, au fost invocate artefacte din Orient ²¹ sau, dimpotrivă, din nord-vestul Europei ²².

Pentru aria ce ne interesează, o „Flächtenbandornamentik” — în variante cu multiple rezolvări formale — cunoaște, în secolele XIV—XVII, sculptura în lemn din Serbia și Macedonia. În țările române, preferința pentru acest gen de ornamentică nu s-a manifestat cu consecvență pentru toate genurile artistice. Merită, cu toate acestea, amintită prezența constantă a ornamentului din benzi împletite în arta manuscrisului din secolele XV—XVIII, în cea a primelor tipăriți românești din secolul al XVI-lea, în broderie (epitrahile, rucavițe), în argintărie (chivotul lui Neagoe Basarab de la mănăstirea Dionisiu de la Athos, panaghiare etc.). Dacă în Țara Românească acest tip de decor este frecvent în sculptura în piatră arhitectonică (cunoscuta decorație de la Dealu și biserica lui Neagoe de la Curtea de Argeș, numeroasele ancadramente de portale din tot secolul al XVI-lea și chiar din al XVII-lea) și funerară (pietrele de mormînt ale lui Neagoe și Radu de la Afumați, de la Argeș, dar și numeroase alte piese), în Moldova, în schimb, se pare că această preferință s-a materializat în sculptura în lemn (mobilier, uși) ^{22 bis}. Sculptura în lemn muntenească nu ilustra acest tip de decor, pînă acum, decît cu ușile de la Snagov, care interpretează un model goticizant al împletiturilor cu benzi ²³.

Jurgis Baltrušaitis deosebea (în *Etudes sur l'art médiéval en Géorgie et en Arménie*, Paris, 1929) mai multe categorii ale decorului cu benzi împletite, în care vedea importuri arabe: „entrecroissement” (benzi încrucișate), „enlacement” (două benzi împletite), „entrelacement” (împletituri cu mai multe benzi), „enchainement” (înlănțuiri de cercuri, romburi etc.) și „rectangle” (figuri geometrice ascultînd de legile simetriei, formate din circuite închise și putînd fi înscrise în cerc, pătrat, dreptunghi etc.).

Tipul balcanic cel mai vechi, pe care îl aflăm constituit în secolul al XIV-lea, organizează „entrelacements” din trei-patru fire pentru a încadra Bunavestire, care ocupă mai mult de jumătate din suprafața panourilor. Laitmotivul s-a constituit în jurul școlii „sculpturale” macedonene de la Prilep (sec. XV), dar mai ales la Ohrida (biserica mare și cea mică a Sf. Anarghiri, Sf. Clement etc.) ²⁴. Apoi s-a răspîndit spre nord, unde prin contaminare cu alte tipuri a dat naștere unor variante hibride. Tipul prezintă numeroase afinități cu arta paleologă, care, pentru arta de la Ohrida, se fac simțite iconografic, prin reprezentarea unor scene din ciclul marial iar la Hilandar prin înfățișarea unor ierarhi liturghisitori, care pînă acum își aveau locul pe ușorii ușilor împărătești.

Un al doilea tip valorifică tema *Crucii* ca Arbore, înscrind o cruce greacă într-un cerc sau într-un patruleter, crucea devenind „rectangle” sau octogon stelat, fiind puternic influențat de manuscrise. Prototipul a fost creat tot în zona macedoneană.

O variantă arhaică a acestui tip pot fi considerate ușile de la mănăstirea Sf. Andrei de lângă Skupi (sec. XIV).

În sfîrșit, în secolul al XVI-lea, reluîndu-se un tip mai vechi, despre a cărui existență mărturisesc ușile Cotmenei, devine frecvent un tip care se desprinde din laitmotivul crucii „rectangle” (ușile de la mănăstirea Pantocrator, Skupi), înlocuind formele și traseele geometrice cu un decor

²¹ „Flächtenbandornamentik” pare familiară unei producții meșteșugărești în care tehnicile înnodării și împletirii erau dezvoltate. Trese împletite apar încă pe ceramica de la Susa (D. T. Rice, *2000 Years of Silk Weaving*).

²² Împletituri cu aspect de noduri rituale pot fi văzute pe portmoneul de aur de pe corabia ceremonială de la Sutton Hoo (sec. VII) de la British Museum. O tresă împletită din 3 fire apare pe piatra funerară de la Niederdollendorf (sec. V—VIII), la Bonn, Provinzialmuseum.

^{22 bis} Sculptura funerară moldovenească renunță la acest tip de ornament după epoca lui Ștefan cel Mare, cu un secol înainte ca același proces să se încheie în Țara Românească (vezi, piatra de mormînt a jupînesei Stanca — 1590 — soția fostului mare armăș Radu, de la mănăstirea Căluu, jud. Olt),

unde, în schimb, plastica arhitectonică îl păstrează pînă în secolul al XVII-lea (vezi ancadramentul ușii de la intrare în biserica mănăstirii Cimpulung, pisană a bisericii din Gherghița — 1641 —, decorația exterioară a bisericii mănăstirii Dintr-un Lemn), iar manuscrisele o conservă pînă în sec. XVIII.

²³ Influențele gotice în țările române sînt sporadice și inegale. Revirimentul acestui stil la noi, în sec. XV (corespunzînd astfel căderii Bizanțului) nu reprezintă decît accep-tarea de moment a unei maniere „moderne”, neidentificîndu-se cu gustul dominant, format pe o orbită culturală bizantină.

²⁴ Pentru „școala sculpturală” macedoneană, vezi M. Čorivić-Ljubinković, *op. cit.*, p. 152, pl. LXXXI, XIV.

fitomorf, pus în legătură și cu tema Arborelui. Laitmotivul s-a constituit într-o fază tîrzie a școlii sculpturale macedonene (Ohrida), dar s-a cristalizat într-o formă păstrată pînă tîrziu în ambianța noului Patriarhat de Peć (ușile de aici, 1557—1570; ușile de la Dečani — a doua jumătate sec. XVI, de la Gračanica — 1564). Începînd din secolul al XVII-lea, el se va generaliza, mai întîi ca urmare a influențelor exercitate de atelierul din Peć, apoi datorită mutației generale petrecute în gustul și viziunea artistică a epocii (în general, ușile din secolul al XVII-lea din țările române ²⁵).

Ușile împărătești de la Stoenesti-Vilcea se încadrează în al doilea tip, mai precis în varianta macedoneană de la Skupi, ilustrat în Țara Românească și de un fragment, recent descoperit, al crucii iconostasului de la Stănești (jud. Vilcea), din al doilea pătrar al secolului al XVI-lea (fig. 2).

Varianta de benzi împletite aleasă pentru ușile de la Stoenesti este însoțită de o tehnică de sorginte orientală, frecventă în zona de origine a tipului, adică în Iugoslavia orientală ²⁶: benzi săpate în V și ajurate prin trepanare. Se începea cu schițarea decorului pe panouri, urmărindu-se acoperirea suprafețelor prin împletirea benzilor fără a le uni, fiecare fir păstrîndu-și autonomia, sarcină dificilă, care solicita o abilitate de caligraf și o îndelungată experiență. Tehnica ajurării prin trepanare este ilustrată și prin ușile împărătești de la Pietrari (jud. Vilcea), inspirate de un model din secolul al XVII-lea, abandonate într-o fază incipientă de lucru (fig. 3).

Rezolvările formale, schemele de concepție a decorului sînt diferite pentru fiecare canat al ușilor împărătești de la Stoenesti. Datele erau aceleași. Trebuiau trasate două motive înlănțuite, asemănătoare motivului celor doi dragoni înlănțuiți în formă de inimă, și trebuiau festonate crucile în formă de X dispuse în patru registre. Pentru aceasta puteau fi folosite cîte 4 benzi ale căror capete libere se află la partea superioară a fiecărui panou. Pe canatul din dreapta au fost mai întîi trasate cele două motive de dragoni împlețiți. Hotărîndu-se pentru împletituri din cîte 3 fire pe părțile laterale ale cîmpului săpat în relief, meșterul trece firul din poziția nr. 1 (în această situație, de prisos în zona mediană și inferioară) în zigzag pînă în poziția nr. 8. Se coboară firul din poziția nr. 2, se trasează două cîrlige (întoarceri de 180°) simetric oglindite, după care se umple spațiul de sub ultimul registru de X-uri cu o tresă „sintetică”, împletită cu un singur fir, după o regulă asemănătoare celei trasării unui „rectangle”. Firul este întors prin cealaltă parte în poziția nr. 5. Rămîn de trecut cîte două fire prin împletiturile laterale și de agățat cele două cîrlige rămase libere, lucru ușor de făcut cu firul din poziția nr. 4, pe partea stîngă, prin cîrlig, cu întoarcere la poziția nr. 6 și cu firul din poziția nr. 3 pe partea dreaptă, cu întoarcere pe aceeași parte în poziția nr. 7 (fig. 4 a-f).

Trasarea decorului pe panoul din stînga — cu arhanghelul Gavril — a întîmpinat dificultăți mari, dovedind lipsa de experiență a meșterului care l-a lucrat. După ce începe, trecînd din o parte



Fig. 2. Fragment din crucea iconostasului de la mănăstirea Stănești—Vilcea.

²⁵ Ușile de la Voroneț (P. Comarnescu, *Voroneț*, București, 1965, p. 34, fig. 16), de la mănăstirea Durău (M. Drăgotescu, *Palatul enezilor de la Durău*, București, 1970), de la Subești—Cîmpulung (azi la Muzeul de Artă al R.S. România) și cele de la Bistrița (azi dispărute), care corespund ca tip și dimensiuni (1,90 m înălțime față de 1,86 m) ușilor de la Peć și Dečani (Vezi V. Drăghiceanu, *Catalogul colecțiunilor Comisiunii Monumentelor Istorice*, București, 1913, p. XXX,

cat. 944).

²⁶ Florentina Dumitrescu, *Geometricul în decorația sculptată medievală din România, Bulgaria și Iugoslavia*, în SCIA, tom 25, 1978, p. 46; idem, *O analiză stilistică comparată în arta din sud-estul Europei: ușile de la Snagov și ușile de la Ohrida*, în SCIA, tom 23, 1976, p. 21, n. 1: „În secolul al XIV-lea influențele orientale capătă ascendență asupra tendințelor clasice”.

în cealaltă firul din poziția nr. 1 și coborînd firul din poziția nr. 2 pentru a trasa cele două motive ale șerpilor înlănțuiți și pentru a festona crucile Sf. Andrei, comite prima greșeală nerespectînd regula de „rectangle”, care cere ca fiecare buclă să fie egală cu cea care îi este simetrică. Cu firul din poziția nr. 3 se continuă festonarea crucilor și se încearcă completarea tresei „sintetice” de jos. Întoarcerea se face pe partea stîngă în poziția nr. 6. Rămîneau de trecut cite un fir prin tresele laterale și de festonat crucile rămase pentru care se creează un fir nou, cu care se pleacă din colțul din stînga jos și se urcă pe partea laterală dreaptă. Firul din poziția nr. 4 este coborît pe partea laterală stîngă pînă la joncțiunea cu firul de întoarcere de la poziția nr. 3. Firul din poziția nr. 7 a devenit inutil și se renunță la el după un traseu foarte scurt cu joncțiunea cu firul de întoarcere plecat din poziția nr. 2. Rezultatul final relevă citeva stîngăcii și o neglijență în obținerea unității de ansamblu. Cum este greu de admis că același meșter să fi trecut la o schimbare atît de radicală a concepției de realizare a decorului de la un canat la altul și nici nu putem crede într-o nesocotire intenționată a simetriei, de altfel greu de observat, trebuie să presupunem că au lucrat doi meșteri diferiți.



Fig. 3. Ușile împărătești de la Pietrari.

Sculptura în relief a scenei Bunavestire este, de asemenea, deosebită, dar, de data aceasta, diferența este în favoarea meșterului care a realizat canatul din stînga, mai puțin experimentat în probleme formale și tehnice, dar mai dotat și mai receptiv la modelele

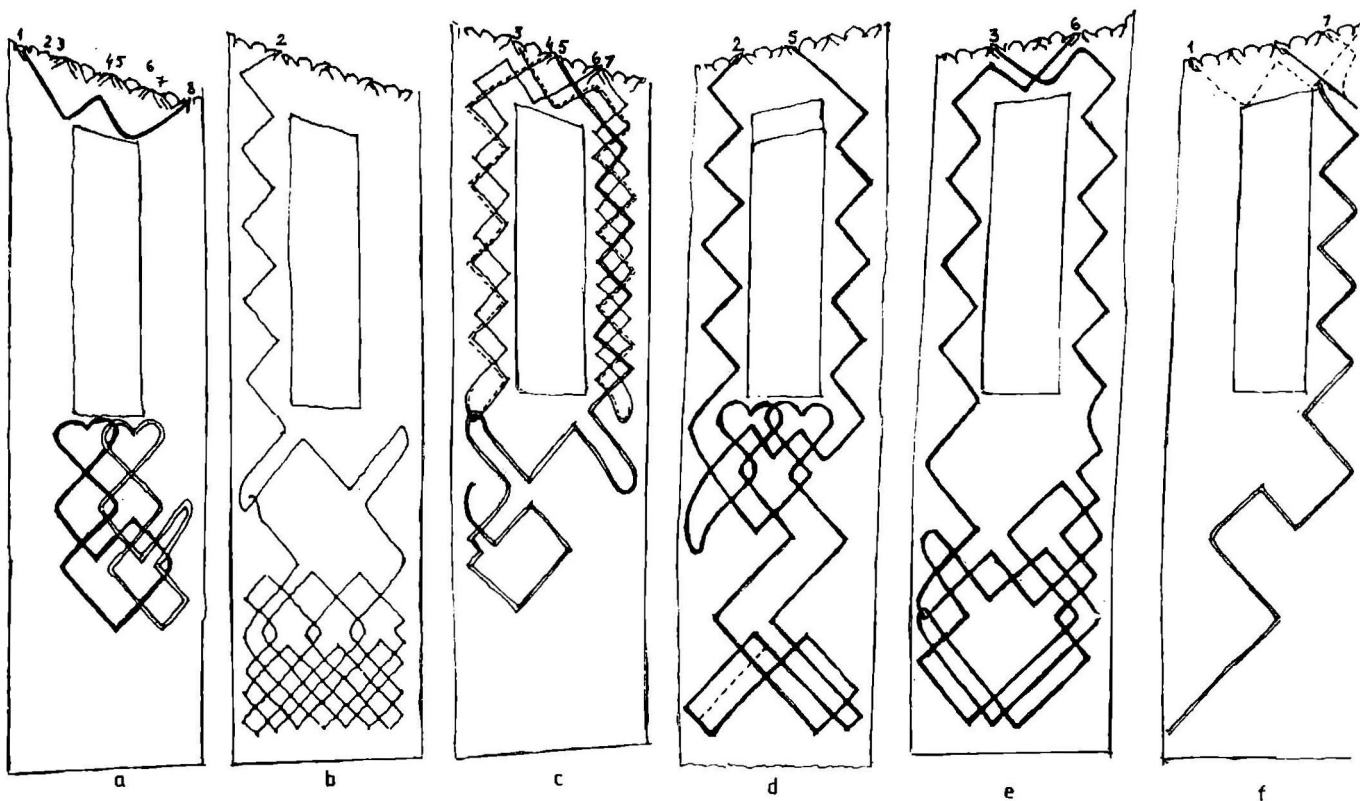


Fig. 4. a.b.c.d.e.f. Ușile împărătești de la Stoenesti-Susani. Modalitatea de trasare a împletiturii de benzi de pe panoul din dreapta

apusene. Formele mai rotunjite, liniile mlădioase, răsucirea serpentinată, grația căutată a arhanghelului (fig. 5, 6) au în replică un corp mai înțepenit, un drapaj rigid și artificial în încercarea de a reda un contraposto. Fața, miinile și cutele maforionului care acoperă capul Fecioarei trădează stingăcie în modelare (fig. 7).

Judecat în raport cu Bunavestire de pe ușile Cotmenei — de care se apropie totuși foarte mult — reliefurile de la Stoenеști a pierdut pe planul monumentalității, eiștigind în schimb grație și ornamentalitate, trăsături ce corespund, în general, fazei finale a unui stil.

Coroborarea elementelor de stil cu tipul iconografic și tipul ornamental ne permit să încercăm acum datarea ușilor de la Stoenеști pe care le putem plasa între limitele secolului al XV-lea și începutul celui următor, cind, mai intii la mănăstirea Dealu (ctitorie din 1500—1501 a lui Radu cel Mare) și apoi, în 1512—1517, la mănăstirea Argeșului, decorul cu benzi împletite își va găsi o deplină expresie arhitectonică, marcind culminația unei preferințe, manifestată desigur și pentru arhitectura interioară a monumentelor din epocă.

În privința provenienței lor, trebuie să renunțăm la mănăstirea Arnota, răminind cu șanse mai mari de probabilitate mănăstirile Bistrița sau Govora.

În preajma datei la care se ridică metohul Arnotei — schitul Dobriceni — adică în 1705, Arnota și Bistrița se judecau pentru muntele Neteda, pe care îl eiștigă egumenul Varlaam Arnoteanul abia în urma intervenției mitropolitului Theodosie ²⁷. În schimb, în 1710, cind metohul Arnotei trebuia înzestrat și împodobit, la Govora era egumen harnicul Paisie, care condusese și Arnota într-o perioadă cuprinsă între 10 mai 1676 și 2 aprilie 1672. Paisie, care știa nevoile și posibilitățile Arnotei, putea ceda vechile uși ale Govorei, mai ales după ce, în noiembrie 1701, o echipă de meșteri condusă de Nicolae zugravul săvîrșise lucrul la noua timplă a bisericii mănăstirii Govora ²⁸.

O altă descoperire poate fi considerată un argument în plus în favoarea provenienței ușilor de la Govora. În podul bisericii Cuvioasa Paraschiva din Stoenеști (situată la 3 km de schitul Dobriceni și zidită în 1865) a fost găsită o icoană de mari dimensiuni a Maicii Domnului, de tipul celei prefigurate de prooroci, asemănătoare cu icoana Maicii Domnului provenită de la Govora, în prezent expusă la Muzeul de Artă al R.S. România (fig. 8). Compararea acestor două icoane duce la presupunerea că sînt inspirate de modele provenind din aceeași ambianță, dar că au fost executate de mîini diferite ²⁹. Dacă paleta, compusă din ocră roșu, miniu de plumb, verde malachit, pămînt verde, ocră galben și alb de plumb, ca și modul de realizare al drapajului sînt comune, se poate observa că icoana de la Stoenеști are carnațiile mai îngrijit modelate prin treceri foarte sensibile de la tente ocră-verde la tente mai „îndulcite”. Eclerajul, lumeggiaturile, sînt așternute mai hotărît, în evantai, la Stoenеști (fig. 9), în vreme ce în icoana de la București, evantaiul este mai amplu și lumeggiaturile sînt mai subțiri, trăsătură care constituie unul din semnele de decadență ale artei paleologe ³⁰. De o mai veche tradiție, care dispăre în secolul al XVI-lea, ține, în icoana de la Stoenеști, ornamentarea marginilor maforionului și chitonului cu așazisele litere „kufice” ³¹. Pe tivul acestui maforion se mai poate desluși, pictat, un nume „...Pa-

²⁷ Arhivele Statului Vilcea, *Condica mănăstirii Bistrița*, ms. nr. 149, f. 137—138.

²⁸ Pisania de pe antablamentul timplii de la Govora: „Cu vrerea și cu mila lui Dumnezeu făcutu-s-au aceste tample și sfințele icoane întru lauda Domnului nostru Is. Hs. în zilele prealuminatului și bunului creștin Io Costandin Băsaraba VV cu ostenința și cu toată cheltuiala a părintelui chir Paisie egumen al aceștii sfinte monastiri Govora, m(c)-s(e)ța noiem(brie) dni 7 leat 7210 (1701), az Neculae zug(rav)”.

²⁹ Vezi, pentru comparație, icoana de la Plovdiv (jumătatea sec. XVI), cele de Sozopol (1541 și sec. XVI), cea de la Bolgarovo (prima jumătate sec. XVI) la K. Paskaleva, *op. cit.*, p. 94, 114, 116, 118.

³⁰ În faza paleologă a picturii bizantine se lînde spre o formă specifică de academism, care era caracterizat prin o

elegantă grafică (vezi icoana de la Stoenеști), prin drapaj în cute dure, prin lumini și umbre întărite prin hașurări (V. N. Lazarev, *op. cit.*, p. 7, 39, 45, 48, 62, 70). O pictură lînsă, cu modelaj mai dulce al chipurilor cărora le conferă o expresie mai surizătoare (v. icoana și ușile de la Stoenеști) pot fi foarte bine și influențe trecentiste, care acceleraseră procesul de descompunere al artei paleologe (ibidem, p. 96, 98). Tocmai această fază decadentă a picturii paleologe (care poate fi văzută și la Stoenеști) a influențat pictura slav-meridională din sec. XV—XVI (ibidem, p. 56, 61).

³¹ Toate inscripțiile „kufice” din arta bizantină și din cea apuseană se inspiră din așa-numitul „kufic înflorat”, frecvent în arta arabă în sec. XI, după care, în sec. XII, va fi preluat de „kuficul cu bordură geometrică” (D. Sourdel, J. Sourdel-Thomine, *Civilizațiile Islamului clasic*, București, 1975, p. 144).



Fig. 5. Ușile împărătești de la Stoenеști—Susani.
Îngerul din Bunavestire.



Fig. 6. Ușile împărătești de la Stoenеști—Susani.
Îngerul din Bunavestire (detaliu).



Fig. 7. Ușile împărătești de la Stoenеști—Susani.
Fecioara din Bunavestire.

vel”³², nume care indică cu probabilitate zugravul, întrucît donatorii își lăsau numele, de preferință, undeva în registrul inferior al icoanei, niciodată pe tivul maforionului. Resturi ale unui decor floral incizat în fondul ușor reliefat cu ipsos și aurit pot repune în discuție vechimea acestui tip de fond ornamental în icoanele noastre. Practicat atît în Apus, cit și de iconarii bizantini (vezi o icoană din secolul al XIV-lea de la Muzeul Bizantin din Atena), care aveau prilejul să cunoască



Fig. 8. Icoana de la Govora — Stoenesti (detaliu).



Fig. 9. Icoana de la Govora — Stoenesti (detaliu).

mai îndeaproape tehnica orientală „malakari”³³, acest tip de decor era destinat să suplinească ferecăturile din metale prețioase.

Icoana de la Stoenesti nu poate proveni de la Bistrița, întrucît de aici ni s-au păstrat ambele icoane vechi — cea din pronaos se află la Muzeul de Artă al R.S. România, cea din naos la schitul Păr, lângă Bistrița — ci, mai degrabă, din pronaosul mănăstirii Govora.

Prezența la această mănăstire a unor meșteri și a unei clientele familiarizate cu modelele sirbo-macedonene³⁴ în anul 1496, cînd Radu cel Mare înnoiește și înfrumusețează Govora³⁵, devine foarte probabilă.

³² În pomelnicul mănăstirii Govora (A. Sacerdoțeanu, *Pomelnicul mănăstirii Govora*, în *MO*, 1961, nr. 10—12, p. 789—823), printre primii monahi apare un Pavel, care ar putea fi zugravul semnat pe lucrare.

³³ Celal Esad Arseven, *Les arts décoratifs turcs*, Istanbul, 1952, p. 176.

³⁴ A. Sacerdoțeanu, *Catarii la Rimnicu Vilcii*, în *MO*, XIII, 1961, p. 324; idem, *Originea și condițiile social-economice ale dezvoltării vechiului oraș Rimnicul Vilcea*, în *Buridava*, I, Muzeul Județean Vilcea, 1972, p. 54—55; Gh. T. Ionescu, *Contribuții la cunoașterea așezămîntului cultural*

medieval Mănăstirea Govora din Județul Vilcea, în *Buridava*, I, p. 102—104.

³⁵ Documentul din 14 aprilie 1496 (*DRH*, B, *Țara Românească*, I, București, 1966, doc. 266, p. 430—431): „Ne-am trudit s-o ridicăm, s-o întemeiem”. Documentul din august 1496 (*loc. cit.*, doc. 268, p. 433—435), „trudindu-ne am ridicat-o după puteri și am înnoit-o”. Documentul din 22 martie 1497 (*loc. cit.*, doc. 273, p. 444—445): „noi am dorit să nu o lăsăm, ci s-o îngrijim, s-o miluim și să o înfrumusețăm”.

Analiza ușilor împărătești de la Govora-Stoenești oferă, astfel, date neașteptate despre arta medievală românească de la sfârșitul secolului al XV-lea, restituind unei epoci puțin cunoscută și unui așezămint de cultură o parte din patrimoniul din care ni s-a păstrat atât de puțin.

LES PORTES IMPÉRIALES DE STOENEȘTI – VÎLCEA. PRÉMISSES D'UNE ANALYSE STYLISTIQUE ET ICONOGRAPHIQUE

R É S U M É

Les portes impériales découvertes à Susani-Stoenești, district de Vilcea, et conservées dans la Collection d'art médiéval du Musée de Rimnicul Vilcea, permettent à l'auteur de la présente étude une analyse typologique, afin de préciser leur origine.

Si la formule iconographique (Annonciation) suit un type fréquent dans le monde byzantin, les détails de la composition et les traits stylistiques imposent l'appartenance à l'époque de **décadence** du style paléologue, reçu par les intermédiaires sud-slaves.

Ce qui particularise les portes de Stoenești c'est la décoration de type « Flächtenbandormentik » (entrelacements et enchaînements). Même si ce type d'ornementation n'est pas étranger dans les Pays Roumains, la formule choisie pour ces portes trahit un modèle macédonien du XV^e siècle, vu la composition organisée autour des croix en X et des dragons entrelacés en forme de « cœur ».

Enfin, l'étude des sources historiques — et la découverte d'une icône de la Vierge provenant **presque sûrement** de la même fondation — suggèrent l'appartenance des portes impériales au monastère de Govora, familiarisé, vers la fin du XV^e siècle, sous le patronnage du voïvode Radu le Grand, avec le monde artistique macédo-serbe.

PICTURA BISERICII MĂNĂSTIRII HUREZI— REALITATE ARTISTICĂ ȘI CULTURALĂ A VEACULUI AL XVII-LEA

CORINA POPA

a) ARTA ȘI CULTURA BRÎNCOVENEASCĂ

Atita vreme cît Țara Românească își menținea structura politico-socială de tip feudal, iar la adăpostul autonomiei politice interne se dezvoltă o viață spirituală și artistică, aceasta nu putea fi decît aceea prin care lumea valahă intra în unul și același orizont cu întregul Orient ortodox. Deci arta și cultura aulică prezintă în domeniul manifestărilor legate de biserică un intenționat caracter tradițional. Artă cantacuzină și cea brîncovenească constituie o ultimă sinteză postbizantină, zestrea tradițională reprezentînd conținutul acestei arte, chiar dacă atitudinea societății muntene și a celor doi domni mai ales, departe de a fi conservatoare, evoluează sub zodia barocului. Înflorirea fără precedent a artelor decorative, preocuparea pentru decor prezentă în arhitectură, sculptură și pictură, sensibilă lărgire a repertoriului ornamental pe scama celui oriental și occidental deopotrivă, ca și interpretarea barocizantă a acestuia, evidențiază o atitudine nouă despre rosturile artei, în concordanță cu care și artistul dobîndește un statut superior meșterilor medievali, adesea anonimi.

Politica de protectorat asupra Orientului creștin promovată de cei doi domni urmînd programul inaugurat de Neagoe Basarab se imbină cu conținutul postbizantin al artei, dar vremurile sînt altfel alimentate de cultura și gustul occidental, programul cultural intern se înscrie pe linia unui umanism european ce implică sprijinirea învățămîntului, traducerea, copierea și tipărirea de cărți, ce apar fără întrerupere între 1678—1715¹, iar ca urmare emanciparea de mentalitatea feudală începe să se contureze ca o tendință constantă.

Constantin Brîncoveanu, alături de familia Cantacuzino, contribuie esențial la conturarea și cristalizarea unui mediu cultural caracterizat printr-un semnificativ eclecticism între cultura bisericească de tradiție bizantină și cultura umanistă occidentală, care începe să dobîndească o pondere în bibliotecile cantacuzine și în cea a Brîncoveanului.

Format la curțile cantacuzine de la Mărgineni și Filipești, Constantin Brîncoveanu era un cunoscător de limbă greacă și latină, un om cultivat care a imbinat armonios activitatea politică, marcată de subtila înțelegere a realității politice a Europei răsăritene, în care încearcă să implice soarta Țării Românești, cu interesul constant pentru valorile culturale și artistice.

Cel care încă înainte de a fi domn supraveghează traducerea integrală și redactarea Bibliei la 1688, prilej cu care-și alcătuiește un fond filologico-teologic din dicționare și biblii bilingve apărute în Occident în secolele XVI—XVII, iar ca domn întemeiază o bogată bibliotecă ce cuprindea, printre altele, seria aproape completă a istoriilor bizantine ce se editau la Paris începînd

¹ Aurel Sacerdoțeanu, *Tipografia Episcopiei Rîmnicului*, în *Mitropolia Olteniei*, 1960, XII, 5—6, p. 296, precizează cronologia tiparnițelor muntene: 1678—1691 București;

1691—1704 tipografia episcopiei Buzău; 1696—1704 sînt active două tiparnițe: Snagov și București; 1705—1707 se lucrează la Rîmnic, iar între 1708—1715 la Tîrgoviște.

cu anul 1684 (*Corpus bizantinae historiae*)², lucrări ce puteau oferi argumente istorice privind continuitatea și latinitatea românilor — posibile dovezi ale drepturilor istorice de neatințare a valahilor — era un principe luminat, un adevărat mecena de secol XVII³.

Convins de înaltul rost ce-l are învățătura, cultura, arta, asemenea unui adevărat umanist, Brîncoveanu prețuia pe oamenii ce se distingueau prin orizontul lor spiritual, prin talent și pricepere în treburile politice sau în făurirea operei de cultură și artă. Așa trebuie să înțelegem îndelungata colaborare cu cărturarul Constantin Cantacuzino stolnicul, prezența la Hurezi a Pirvului Cantacuzino ca ispravnic, chemarea arhimandritului Ioan din renumitul lăcaș de cultură mănăstirea Cîmpulungului, ca și aducerea echipei de pictori conduși de Constantinos, fostul pictor de curte al lui Șerban Cantacuzino.

b) ANSAMBLUL DE LA HUREZI ÎN CONTEXTUL PICTURII MURALE A SECOLULUI AL XVII-LEA

Pentru a ne apropia de pictura bisericii mari de la Hurezi vom raporta-o la cadrul cultural-artistic al ultimilor 25 de ani ai veacului XVII, deoarece ansamblul hurezean, ca manifestare autentică rămîne sub o dublă subordonare: la normele postbizantine, ca și la nevoile concrete și specifice de reprezentare oficială a lui Constantin Brîncoveanu.

Printre numeroasele ctitorii brîncovenesti, care adesea reprezintă refaceri și înfrumusețări ca la Mamul, Surpatele, Cozia, Sf. Gheorghe Nou din București, paraclisul țirgoviștean al Curții domnești, ca și ansamblurile palatelor Brîncoveanului de la Doicești, Brîncoveni, Mogoșoaia și Potlogi, mănăstirea Hurezi, ctitorie din nou, concepută ca un catolicon athonit și destinată ca loc de îngropăciune pentru domn, ocupă un loc aparte în arta Țării Românești — un moment de sinteză artistică matură și complexă.

Dacă clădirile ce compun ansamblul ilustrează prin ordonanța ritmată a arcadelor semicirculare ale foișoarelor de la chilii și paraclis ca și prin discretele accente de volume arhitectonice ce pun în valoare casa domnească, un gust rafinat de nobilă simplitate, pictura, împreună cu inscripțiile aferente bisericilor și clădirilor ce compun ansamblul, ne pun în contact mai direct cu gândurile și intențiile ctitorului secondat de cei doi ispravnici și de luminatul stareț Ioan arhimandrit.

Programul iconografic al ansamblului hurezean a fost caracterizat ca tradițional de I. D. Ștefănescu⁴, care evidențiază apropierea cu pictura secolelor XIV—XVI și mai ales cu ansamblurile de la Sf. Nicolae Domnesc, Snagov și Athos. O asemenea analogie nu poate duce decît la constatări generale, puțin semnificative, întrucît chiar în condițiile unei arte normate ca pictura postbizantină, fiecare ansamblu conține elemente ce-l leagă de momentul cultural-artistic contemporan ctitoririi lui.

Credem mai interesant să raportăm programul iconografic al Hurezilor la pictura veacului al XVII-lea, deși din păcate, nu mai putem apela la mărturia semnificativă ce ar fi adus-o ansamblurile, azi dispărute, ale bisericilor Radu Vodă din București, Căldărușani, Biserica Patriarhiei bucureștene și Cotroceni — lăcașuri construite după modelul Argeșului cu plan triconic și pronaos supralărgit, de mari dimensiuni și toate ctitorii domnești. Singurele ansambluri de pictură din epoca lui Matei Basarab ce pot fi invocate întrucît împodobesc lăcașuri ridicate din poruncă domnească sînt Arnova și Plătărești. Atît la aceste ctitorii domnești, cît și la cele boierești (Săcuianii, Dobreni, Topolnița, Rebegești, Băjești) apar programe iconografice simple, concentrate

² Ion Ionașcu, *Istoricul mănăstirii Hurezi după documente inedite din arhiva Eforiei spitalelor civile în Arhiva Olleniei*, 1935, p. 341—342.

³ N. Iorga, *Viața și devenirea lui Constantin Vodă Brîncoveanu*, București, 1914; R. Theodorescu, *Cîșiva „oameni noi” ctitori medievali*, în *Itinerarii medievale*, București, 1979, p. 37—39; C. Șerban, *Constantin Brîncoveanu*, București, 1969.

⁴ Ansamblul de la Hurezi este analizat de I. D. Ștefănescu în mod direct în *Contributions à l'études des peintures murales valaques*, Paris, 1928, p. 33—37, și în *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie depuis les origines jusqu'au XIX^e siècle*, Paris, 1932, p. 182—190. Vezi și Teodora Voinescu, *Școala de pictură de la Hurezi*, în *Omagiul lui G. Oprescu*, București, 1971, p. 573—586.

în cicluri și scene puține⁵: în altar sînt pictate Platitera în concă, Cuminecarea apostolilor, Agnețul și ierarhii pe pereții absidei, iar în proscomidie Viziunea lui Petru din Alexandria și uneori Iisus al durerii; în naos se întîlnesc ciclul Patimilor și Marile Sărbători, dar niciodată complete și lipsite de episoade cu caracter exclusiv narativ. Numai în pronaos alături de legenda Sfîntului de hram apar frecvent: Imnul acatist, parțial, sinoade ecumenice, fragmente din sinaxar, singurătice scene vetero-testamentare și tot mai frecvent ample tablouri votive ca cele de la Plătărești și Băjești ce pot fi considerate ca premise directe ale galeriilor de portrete din ansamblurile ultimelor trei decenii ale secolului al XVII-lea.

Întrucît nu putem constata o diferență calitativă și chiar cantitativă între programele celor două ctitorii domnești și restul ansamblurilor pomenite, am propune existența unei cauze comune ce ar explica simplitatea programelor iconografice, ca și inegalitatea stilistică a lor. Care ar putea fi această cauză? De ce pictura domniei lui Matei Basarab nu continuă ca și în arhitectură exemplul picturii veacului al XVII-lea? Raliindu-ne celor ce consideră epoca lui Matei Basarab o etapă importantă din procesul mai îndelungat al cristalizării unei culturi⁶ și arte medievale tîrzii ce s-a maturizat sub domnia lui Constantin Brîncoveanu, propunem ca explicație stadiul incipient în care se afla traducerea și tipărirea de cărți bisericești la acest mijloc de veac. Tipărirea a 21 de cărți la Govora, Cîmpulung și Dealu este urmată de o întrerupere a acestui efort cultural între 1652—1678⁷. Ca atare, încercarea lui Matei Basarab, ajutat de cumnatul cărturar Udriște Năsturel dar mai ales de mitropoliții Teofil și Ștefan de a orîndui învățămîntul, pregătirea religioasă și etică a fețelor bisericești, de a potoli „setea” și „foamea” prilejuită de „împuținarea sfîntelor cărți” nu a adus redresarea culturală, morală și religioasă atît de necesară⁸.

Utilizarea în continuare a limbii slavone ce începea a nu mai fi cunoscută nici de oamenii bisericii ca limbă de cult, alături de parțiala folosire a limbii române explică impactul, deocamdată limitat, asupra nivelului de cultură general al țării.

Starea de incultură ce caracterizează preoțimea și călugărimea acestor vremi este treptat depășită prin eforturile mitropolitului Ștefan, care prin Îndreptatea legii din 1652, continua programul inițiat de domn în „Pravila de la Govora”⁹. Dar ameliorarea este parțială și nu influențează nivelul cultural și artistic al societății valahe. Deci cei care ar fi trebuit să îndrume, să fixeze și să impună un anume program iconografic neavînd ei înșiși o cultură temeinică și asimilată acceptă formule de program iconografic simple, știute de zugravi în conformitate cu tradiția transmisă prin meșteri. Poate în același sens pledează calitatea iconografică și artistică deosebită a icoanelor dăruite de mitropolitul Ștefan schitului Bălănești, care desigur au fost executate după îndrumările luminatului prelat, icoane ce-și găsesc analogii în picturile de la Sucevița, deosebindu-se net de stilul auster al icoanelor de la Arnota, comandate de domn.

Pornind de la această relație interconsexă între cultura scrisă a vremii și nivelul de instruire și informare a celor ce comandau sau supravegheau realizarea unor monumente și picturi și gradul de complexitate al iconografiei ansamblurilor anilor 1630—1680, înclinăm să explicăm saltul calitativ de conținut și apoi de formă pe care-l cunoaște pictura murală în deceniile nouă și zece sub patronajul cantacuzian și brîncovenesc ca o consecință directă a muncii de traducere, copiere, tipărire și import de cărți. Cartea încetează să mai fie la acest sfîrșit de veac, un obiect de lux ca strălucitele manuscrise ale lui Matei Basarab dăruite patriarhiilor Orientului creștin, devenind un factor cultural activ, de tot mai largă circulație, cu influență crescîndă în procesul de schimbare a mentalității și de formare a unui orizont cultural larg și complex.

⁵ Cornelia Pillat, *Pictura murală în epoca lui Matei Basarab*, București, 1980, prezintă amănunțite desfășurări iconografice ca și considerații pe marginea programelor și ctitorilor.

⁶ V. Cîndea, *Răzîrîrea dominantă*, Cluj, 1979, p. 68.

⁷ *Ibidem*, p. 44.

⁸ *Ibidem*, p. 36—37. În legătură cu grija domnului pentru refacerea fondului de cărți bisericești este cunoscută cercetarea pe care o întreprinde, la îndemnul lui Matei Basarab,

Udriște Năsturel. N. Stoicescu. *Matei Basarab*, București 1982, p. 206.

⁹ V. Cîndea, *op. cit.*, p. 35, citează din Matei al Mirelor *Istoria celor petrecute în Țara Românească*: „Astăzi nu aflî în această țară un învățat, nici preot, nici călugăr, nici arhieru, nici laic, pentru că n-au unde să învețe carte... preoții nu știu să boteze, nu știu liturghia (s.n.); cînd le vorbești de misterele credinței stau și se miră ca și cum le-ai vorbi de pe cealaltă lume”.

Mănăstirea Hurezi — cea mai de seamă ctitorie aulică a epocii brîncovenești, necropolă și reședință domnească ce adăpostește biblioteca domnului, poate din grija pentru soarta acesteia, care ar fi fost mai nesigură la București — materializează semnificativ dorințele și gustul lumina-
natului domn.

Restrîngîndu-ne la pictura bisericii mari a mănăstirii vom încerca să disociem componenta tradițională de cea novatoare, explicabilă prin inițiativa domnului și a colaboratorilor săi, ispravnicii, arhimandritul Ioan și artiștii, ca și originalitatea iconografiei și stilului acestei picturi care deschide o cale de evoluție în arta Țării Românești.

c) TRADIȚIE ȘI INOVAȚIE ÎN PICTURA DE LA HUREZI

Pictura altarului reprezintă o amănunțită ilustrare a ideilor de bază ale liturghiei: **Maria** ca instrument al întrupării apare în concă, dar aceeași idee este dezvoltată într-un scurt ciclu marial, precum și prin imaginea veterotestamentară a tufișului arzător; jertfa este figurată prin Agneț și Sacrificiul lui Avraam ca și de cele două imagini din proscomidie: Viziunea lui Petru din Alexandria, Iisus al durerii (în mormînt); eucharistia este figurată de Melismos și Împărtășania apostolilor, iar invocarea Sfintei Treimi și a Sf. Duh este ilustrată prin imaginea trimorfică a Treimii și scena Pogoririi Sf. Duh. Învierea și cea de-a doua venire sînt amplu figurate prin scene evanghelice, minuni, apariții după Înviere și respectiv de Pilda fecioarelor înțelepte și de aceea a celui care a venit nepregătit la nuntă.

Această tematică prevalent liturgică a picturii din altar urmează tradiția secolului al XVI-lea, cînd atît la Athos, cît și în pictura munteană și moldovenească se constată această tendință imbinată cu aceea de a narativiza imaginea Platiterei printr-un scurt ciclu marial¹⁰. Numai la Rebegești (1680) — ctitorie boierească cu o pictură caracterizată printr-un barochism stilistic niciodată regăsit la același grad în evoluția artei veacului al XVII-lea muntenesc —, ne întîlnim cu un program mai complex ce poate fi pus pe seama unui meșter cretan adus de boierul Radu Crețulescu, călătorit în această insulă¹¹.

Similitudinile evidente cu tematica picturilor din altarul Bisericii Doamnei (1683) datorate lui Constantinos și Ioan, evidenționează rolul acestor zugravi în cristalizarea unui program iconografic nou, mai bogat¹², urmat de Pîrvu Mutu la ctitoriile cantacuzine (1683—1694) și desăvîrșit la Hurezi unde, sub îndrumarea probabilă a arhimandritului Ioan, înzestrat cu o solidă cultură bisericească, zugravii au urmat cu fidelitate „litera” liturghiei, conturînd o formulă de program iconografic care s-a impus prin claritate și adecvarea la textul liturghiei, ca model pentru majoritatea ansamblurilor murale brîncovenești.

Pictura naosului este compusă din următoarele cicluri: Marile sărbători, Patimile, ciclu Învierii, Minuni, Fapte și un fragment din viața Sf. Ioan Botezătorul. Scenele ce compun aceste cicluri dovedesc o riguroasă urmărire a textului și ordinii de desfășurare a evenimentelor cristologice din Evanghelii. Singurele imagini ce ilustrează texte apocrife ca Protoevanghelia lui Iacob sînt episoadele Adormirii Maicii Domnului, ca și Duminica tuturor sfinților ce urmează textul Erminiei parțial și texte patristice din Ion Hrisostomul.

Conform normelor bizantine, Marile Sărbători sînt figurate pe registrul superior, dar aici se interferează cu scene din Patimi, derularea cronologică determinînd contopirea într-o desfășurare narativă continuă a acestor două cicluri esențiale. Cele două sărbători exclusive ale Mariei: Buna-vestire și Adormirea sînt zugrăvite în afara ciclului Marilor Sărbători: prima pe pilaștrii ce flanchează altarul, cea de a doua pe registrul inferior al peretelui vestic, întrerupînd seria de Minuni. Ponderea relativ însemnată ce o capătă acest ultim ciclu la Hurezi reprezintă o noutate în pictura muntenească, dar această preferință poate fi pusă în legătură cu constantele iconografice ale picturii athonite și cretane din veacul al XVII-lea, ca și cu deosebita dezvoltare a cultului Mariei în acest veac.

¹⁰ S. Dufrene, *L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII^e siècle*, în *L'Art byzantin du XIII^e-ème siècle*, Symposium de Sopocani, Belgrad, 1967, p. 36—40, semnalează impunerea tot mai clară a ciclurilor cu sens tipic liturgic, liturghia zilnică sau cea anuală inspirînd tot mai mult programul iconografic. În comparație cu acest moment incipient în pictura postbizantină, scenele simbolice sînt susținute de o serie numeroasă de episoade evanghelice. Tania Velmans, *La peinture du*

M. Age en Yougoslavie, fasc. IV, Paris, 1969, p. X.

¹¹ C. Pillat, *op. cit.*, p. 34—36. Printre scenele simbolice cu caracter liturgic amintim: Liturghia Îngerească, Viziunea lui Petru din Alexandria, Iisus în mormînt, Agnețul, Avraam întîmpinî pe Melchisedec, Sacrificiul lui Avraam, Cortul mărturie.

¹² I. D. Ștefănescu, *L'Eglise Doamnei de la Princesse à Bucarest (Les peintures murales)*, BCMI, XXXVI, 1943, p. 8—9.

Pictura naosului se remarcă deci prin numărul mare de cicluri, prin bogăția episoadelor ce le compun, dar și prin aceea a detaliilor iconografice sau scenografice ce alcătuiesc fiecare scenă în parte, depășindu-se normele iconografice tradiționale consfințite de Erminii poate prin valorificarea unor surse literare ce puteau fi accesibile în epocă sau a unor modele greco-cretane împămîntenite de Constantin. Această „dezvoltare” a scenelor se aplică mai ales celor care au ca sursă texte apocrife și literatură patristică. În scena Pogorîrii la iad conform unei formule postbizantine-cretane apar deasupra mandorlei doi îngeri ce poartă însemnele Patimilor, dar este figurat pentru prima dată aici la Hurezi un episod premergător Coborîrii la Iad: Intrarea lui Iisus în iad, înconjurat de mulți îngeri. Acest detaliu, ce reapare mai târziu la Cozia și Fedeleșoiu corespunde parțial textului Erminiei, dar reprezintă mai curînd o ilustrare „ad literam” a Evangheliei lui Nicodim¹³. Adormirea Maicii Domnului se constituie într-un mic ciclu de sine stătător compus din șase momente: Anunțarea morții Mariei, Venirea apostolilor, Împărțirea hainelor, Adormirea, Urcarea la cer, Apostolii la sarcofagul gol.

Acest ciclu iconografic depășește indicațiile Erminiei și a fost probabil inspirat de „Viața lui Ioan Damaschinul” — personaj reprezentat în ultima scenă sau de Omilenia lui Ioan de Tesalonice, texte ce puteau fi conținute de una din cele 4 cărți cu slujba „Uspeniei” ce figurează în inventarul bibliotecii hurezene. O preocupare pentru literatura marială a epocii o reprezintă și unul din darurile literare făcute de arhimandritul Ioan domnului ctitor: textul tradus și copiat după cartea grecească a lui Agapie Landos, *Amartolon sotiria* (Mintuirea păcătoșilor) ce cuprinde și Minunile Maicii Domnului¹⁴.

Se mai constată apoi fie revenirea la vechi soluții iconografice bizantine în pictarea Bunevestiri, compusă din două reprezentări separate ale personajelor pe cele două flancuri ale arcului de triumf, fie asimilarea unor detalii occidentale în scena Nașterii lui Iisus, unde Maria apare în genunchi, adorînd pruncul.

Alături de aceste particularități iconografice ce dimensionează sinteza semnificativă de elemente tradiționale, athonite și literar-apocrife, pictura naosului mai prezintă cîteva scene mai puțin obișnuite care par a concretiza anumite intenții de mesaj ale ctitorului. Scenele la care ne referim sînt Sf. Eustație Plakida și familia sa, Sf. Constantin și Elena și Duminica tuturor sfinților ce decorează absida sudică.

Transferarea tabloului votiv în pronaos, deja la unele dintre ctitoriile lui Matei Basarab (Arnota, Plătărești) și apoi la cele cantacuzine a permis sporirea numărului de personaje din registrul de sfinți militari ai naosului. Printre aceștia remarcăm imaginea celor doi arhangheli Mihail și Gavril, ca și grupul format din Eustație Plakida, soția sa Teopista și cei doi copii Agapie și Teopist — aceștia din urmă zugrăviți pe peretele vestic avînd ca pandant tradiționala imagine a sfinților împărați Constantin și Elena. Eustație Plakida este zugrăvit în ansambluri murale din secolele XVI-XVII printre sfinții mucenici, dar începînd cu picturile hurezene se impune formula grupului de patru personaje. Locul privilegiat ce-l ocupă la Hurezi ca și la o serie de ansambluri inițiate direct de Constantin Brîncoveanu: Mîmul, Mogoșoaia, Cozia, Surpatele, Doicești, ar putea concretiza o preferință specială a domnului pentru legenda acestui sfînt martir, singurul sfînt militar a cărui poveste este strîns împletită cu soarta familiei sale, a copiilor îndeosebi. Ar fi deci posibil ca să se fi utilizat acest episod hagiografic pentru a evoca simbolic ideea unei familii unite prin afecțiune și încredere reciprocă și protejată de divinitate pentru credința în mîntuire, nestrămutată de vicisitudinile soartei. Poate fi o imagine ce invocă aceeași protecție divină pentru încercata familie a Cantacuzinilor și Brîncovenilor, într-o vreme cînd turcii făceau din copiii domnilor, ades, chezași al fidelității față de Poartă.

¹³ Nicolae Cartoian, *Cărțile populare în literatura românească*, București, 1974, vol. I, p. 100—101.

¹⁴ I. Ionașcu, *op. cit.*, p. 341—342; L. Wratisslav Mitrovic, N. Okunev, *La Dormition de la Sainte Vierge dans la peinture médiévale orthodoxe*, în *Byzantinoslavica*, III, 1, 1931, p. 135—144; N. Cartoian, *op. cit.*, vol. II, p. 141—155, autorul distinge două tipuri de redactări a Minunilor: primul reprezintă o compilație a călugărului cretan Agapie Landos *Amartolon Sotiria* (Mintuirea păcătoșilor) și care se tipărea în 1641 la Veneția, iar al doilea, rusesc, la tip Galea-tovski. Pe baza acestui text grecesc s-au făcut două copii

(manuscrisele 2 174 BAR și 2 517 BAR) pentru mănăstirea Hurezi la 1696 și 1699; D. Stănescu, *Cultul Maicii Domnului la români*, București, 1925, p. 122, pune pe seama mitropolitului Varlaam aducerea din Rusia la 1687 a unei lucrări tiparnice *Minunile Maicii Domnului* (D. Stănescu, *Minunile Maicii Domnului*, București, 1925, p. 22—27, cap. VII); minunile 44—52 sînt evident inspirate de texte apocrife „Historia Dormitio Beatae Virginis” atribuită lui Meliton, episcop de Sardes (L. Wratisslav Mitrovic, N. Okunev, *op. cit.*, p. 155). Prin minec, aceste legende s-au răspîndit și s-au alăturat textelor liturgice (N. Cartoian, *op. cit.*, p. 155).

Interesul, preocupările cărturărești ale logofătului Constantin Brîncoveanu fac posibilă cunoașterea directă a „Vieților sfinților”, tradusă din greacă la 1682 de Dosoftei, mitropolitul Moldovei, carte în care apare prima dată legenda Sf. Eustațiu Plakida¹⁵.

Poate nu întâmplător, târnosirea bisericii mari a Hurezilor eveniment relatat de Radu Logofăt Greceanu „... am târnosit și am sfințit mitropolitul țării, chir Theodosie și alți arhierei și părinți și toată boierimea, făcându-se toate cele după obiceia orînduite cu cinste mare”¹⁶, ce presupune o pregătire prealabilă și o fixare a unei date, a avut loc la 20 septembrie 1693 — ziua închinată de calendarul ortodox acestui sfînt martir. Pisaniile bisericii de la Sf. Gheorghe Nou din București și a paracliselor de curte de la Mogoșoaia și Doicești precizează „săvîrșirea” lăcașurilor tot la 20 septembrie¹⁷.

Sfinții Împărați Constantin și Elena — sfinții patroni ai ctitorului sînt zugrăviți în ctitoriile lui Brîncoveanu fie în vecinătatea grupului Eustațiu Plakida (Hurezi, Mamul, Mogoșoaia, Doicești), fie în apropierea tabloului votiv la Govora și schitul Sf. Apostoli. Numai la Hurezi, poate din același îndemn domnesc, pictorul înlocuiește simbolul constantinian al victoriei creștinismului — crucea, cu o reprezentare a Răstîgîrîrii ce simbolizează nemijlocit ideea de jertfă. Aceeași rezolvare insolită apare la icoana cu ctitori reprezentînd aceeași pereche împărătească, aflătoare acum în paraclisul hurezean. Ce explicație are oare această opțiune iconografică? Ca și strălucitul său omonim, Constantin Brîncoveanu visa la înfrîngerea „păgînilor” stăpîni — turcii. Dar domnul muntean a cărui lungă domnie este străbătută de insistente și îndelungate demersuri diplomatice pentru încheierea unei solide alianțe antiotomane era convins că victoria ar aduce limitarea sau înlăturarea apăsătorului jug otoman, după cum înfrîngerea putea aduce mazilirea sau chiar moartea.

Spre aceeași înțelegere ne îndrumă și scena ce decorează absida sudică a naosului: Duminea tuturor sfinților — sărbătoare foarte rar ilustrată în pictura murală¹⁸, dar care la Hurezi, unde Înălțarea și Pogorîrea Sf. Duh sînt pictate în altar, apare în rîndul Marilor sărbători. În redactări postbizantine pe registrul inferior, în centru apar adesea împărații Constantin și Elena. La Hurezi aceste personaje sînt supradimensionate în registrul din care fac parte, atingînd aceeași scară cu personajele din Deisis. Accentul cromatic realizat prin complementarele roșu-verde ce îmbracă cei doi împărați evidențiază în plus această prezență iconografică.

Considerăm că includerea acestei teme rare în pictura naosului reprezenta singura posibilitate a iconografului de a introduce pe cei doi sfinți împărați patroni ai ctitorului în zona privilegiată a ansamblului pictural, dar și de invocare generală în conformitate cu un deosebit cult al sfinților din epocă ce se exprimă și în preferința pentru literatura hagiografică.

Această idee este continuată în pictura pronaosului, încăpere care în mod excepțional pentru o biserică cu pronaos lărgit prezintă perete plin între naos și pronaos și nu arcade ca la Cotroceni, Patriarhie. Ca urmare se creează spații suplimentare în pronaos care poate răspundeau unui program iconografic mai bogat, dinainte gîndit.

¹⁵ N. Cartoian, *op. cit.*, vol. II, p. 188—189, apreciază că izvorul principal al *Vieții sfinților* ar fi putut fi *Sinazarul* lui Maxim Margunios, tipărit la Veneția în 1607. Poate nu întâmplător, ci în acord cu versiunea prescurtată a legendei, în pictura brîncovenească apare numai grupul celor 4 personaje, niciodată ilustrarea narativă a legendei.

¹⁶ Radu Logofăt Greceanu, *Istoria domniei lui Constantin Basarab Brîncoveanu-voievod (1688—1714)*, București, 1970, p. 100—101.

¹⁷ Adesea pisaniile bisericilor conțin data sfințirii și nu data încheierii construcției unui lăcaș de cult.

¹⁸ I. D. Ștefănescu, *La peinture religieuse...*, p. 184, identifică scena cu cea de a doua venire a lui Hristos, deși inscripția nu lasă nici o îndoială în precizarea ei, subliniind că în mod special la Hurezi se adaugă imaginea celor doi împărați. Aceasta scenă nu figurează în Erminie și reprezintă o imagine sintetică, desigur contaminată de Cea de a doua venire, a slujbei închinată primei duminici de după

Rusalii; nu trebuie deci confundată cu Ziua tuturor sfinților (1 Noiembrie) din calendarul catolic, chiar dacă, probabil, izvoarele sînt în ambele cazuri Apocalipsa lui Ioan (5, 7), texte liturgice și imnuri referitoare la eucharistie. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Freiburg, 1958, I, p. 101—104; L. Réau, *Iconographie des Saints*, II, III, partea a 2-a, Paris, 1959, p. 1283. În pictura de icoane din Rusia din secolul al XVII-lea mai ales în școala moscovită apar frecvent icoane închinare acestei sărbători (I. Grabar, *Istoria jivopisi*, vol. I, p. 447; Kondakov, *L'Icône russe*, Prague, 1929, p. 114—116). Această temă lipsește din Erminii, dar apare în icoane athonite și cretane (M. Chatzidakis, *Icônes grecques à Venise*, Venise, 1962, p. 75, pl. 37).

În deceniul șapte această temă apare în pictura de icoane din țările române la Golia și Bălănești, iar în pictura murală la Cetățuia. Urînd modelul de la Hurezi, tema reapare în ansamblurile de la Rîmniceu Sărat (1697); Sf. Nicolae, Olănești (1718); la Văcărești (1721), la biserica Stavropoleos (1724) în contexte iconografice similare cu cel de la Hurezi.

Contrar obiceiului, tabloul votiv, reprezentînd numai familia domnească, este zugrăvit pe perețele estic, jumătatea sudică, într-o zonă bine luminată și în imediata vecinătate a Legendei Sf. Constantin, zugrăvită pe același perete, deasupra ușii. Legenda Sf. Constantin, compusă aici numai din patru episoade, conține un moment principal, pus în valoare prin zugrăvirea acestuia în timpanul central al peretelui estic: lupta de la Pontus Malvius. Tratată într-o manieră liberă, cu detalii narative și cu o spațialitate interioară aparte, scena se apropie de o pictură istorică, deci s-ar părea că pictorii să o fi considerat nu un simplu episod hagiografic ci o imagine — simbol al victoriei creștinismului asupra dușmanului.

Zona centrală a peretelui vestic al pronaosului dominată de timpanul cu lupta de la Pontus Malvius prezintă o compoziție autonomă ce include simetria față de deschiderea ușii: doi sfinți militari ruși, Lavru și Flor, cei doi împărați Constantin și Elena, ca și imaginile lui Iisus Soter și Maria Eleusa. Aceste ultime precizări iconografice indică invocarea celor două personaje în cea mai umană ipostază a lor: Mintuitor și Mîngîietoare. Prin urmare, în această serie de date iconografice se interconexează și potențează totodată invocarea simbolică din scena Victoriei lui Constantin.

Trebuie menționat faptul că în inscripțiile și documentele referitoare la mănăstirea Hurezi, Constantin și Elena sînt numiți „marii împărați întocmai cu apostolii”, formulare asemănătoare cu titlul mineiului venețian al lui Maxim Margunios: Pomenirea sfinților slăviți încoronați de Dumnezeu și asemenea cu apostolii, marii împărați Constantin și Elena.

Probabil iconograful de la Hurezi a folosit fie direct mineiul grec, fie *Viețile sfinților* traduse de Dosoftei după aceeași carte venețiană, episodul luptei cu Maxențiu fiind, se pare, preluat din Cronograful lui Matei Cigala din care mitropolitul moldovean avea un exemplar. Poate că „cele 5 cărți cu slujba sfîntului Constantin” din Biblioteca mănăstirii Hurezi reprezentau extrase din mineele pomenite¹⁹.

Tabloul votiv reprezentînd familia domnului este zugrăvit deci în imediata vecinătate a legendei Sf. Constantin și prezintă un interesant detaliu iconografic: Constantin Brîncoveanu este zugrăvit primind coroana și binecuvîntarea direct de la Iisus. Această formulă diferă de aceea ce poate fi întîlnită în pictura balcanică sau muntenească anterioară, conform căreia kralii sau voievozii sînt încoronați de îngeri și binecuvîntați de Maica Domnului sau Iisus²⁰. Să fie oare vorba aici de ideea investirii domnului muntean cu rangul de apărător al creștinismului ca și strălucitul său omonim împărat bizantin?

Propunem aceste interpretări și pe baza faptului că întregul program iconografic al registrului inferior a suferit o modificare substanțială: sfinții anahoreți și cuvioși au fost „exilați” în glafurile ferestrelor și în medalioanele ce împodobesc cei doi stîlpi ai pronaosului, întreaga suprafața fiind rezervată domnilor din stirpea Basarabilor și celor cu care Brîncoveanu se înrudea prin Cantacuzini și strămoșii ctitorului²¹. Acest ultim grup reia un mai vechi obicei al picturii muntești de a zugrăvi numai părinții ctitorului nu și ai soției sale²².

¹⁹ În pisania sculptată de deasupra ușii de intrare se poate citi: „Lăcașul lui Dumnezeu au zidit și au rădicat marelui Constantin și Elenei, semnaților împărați tocmai cu apostolii...” (N. Iorga, *Inscripții*, I, p. 185). În hrisovul lui Brîncoveanu pentru mănăstirea Hurezi 1695 regăsim aceeași formulare „Întru numele marilor împărați tocmai cu apostolii, Constantin și Elena” (Al. Sacerdoțeanu, *Hrisovul lui Constantin Brîncoveanu pentru Hurezi (1695)*, în *Mitropolia Olteniei*, 1960, XII, nr. 9—12, p. 708; Gh. Ștefănescu, *Legende despre Sf. Constantin în literatura română*, în *Revista istorică română*, nr. 1, 1931, p. 254, 265—266; I. Ionașcu, *op. cit.*, p. 341—342: „cărțile bisericii ce se află la minăstire i pă la schituri” o catagrafie din 1740, p. 179, 5 cărți cu slujba Sf. Constantin. Semnificația antiotomană a legendei lui Constantin, ca și implicațiile politice concrete ce le are tabloul votiv la Hurezi a fost semnalată

de T. Voinescu, *Istoria artelor plastice în România*, vol. II, p. 68—69, și de V. Drăguț, *Pictura românească în imagini*, București, 1970, p. 95—96.

²⁰ Maria Ana Musicescu, *Le portrait du fondateur dans le sud-est européen, R.E.S.E.E.*, VII, 1969, nr. 2, p. 285—300.

²¹ Pe perețele lateral sudic se înșiră Laiotă, Neagoe și Matei Basarab, iar pe perețele nordic Radu Șerban, tatăl Ilincăi, soția postelnicului Constantin Cantacuzino, Constantin Șerban și Șerban Cantacuzino. Brîncoveanu se înrudea cu Basarabii prin bunica sa dinspre tată, nepoata lui Matei Basarab; în Al. Xenopol, *Istoria românilor din Dacia Traiana*, vol. VIII, București, 1929, p. 74.

²² Chiar în cadrul ansamblului de la Hurezi, la bolniță, ctitorie exclusivă a doamnei Maria, sînt înfățișați numai strămoșii acesteia: bunicul Antonie vodă din Popești și tatăl doamnei, postelnicul Neagu.

Pictorii au rezervat apoi un mic spațiu celor două personaje care au ostentat la ridicarea bisericii: Ioan arhimandrit năstravicul Hurezilor și Pirvu Cantacuzino ispravnicul dinții al mănăstirii; cei doi sînt pictați față în față pe extremitatea vestică a pereților laterali ai pronaosului. În sfîrșit, pandant cu familia domnului sînt reprezentați sfinții Varlaam și Ioasaf, eroii romanului mistic tradus de Udriște Năsturel, poate ca o imagine ce elogiază colaborarea dintre puterea laică și cea bisericească, apoi Nicodim cel Sfînt, ctitorul Tismanei și întemeietorul vieții monahale valahe, și Grigore Decapolitul, ale cărei moaște, aduse în secolul al XVI-lea, sînt adăpostite de învecinata mănăstire Bistrița.

Tabloul votiv de la Hurezi, ca și cele de la ctitoriile cantacuzine capătă valoarea unui act de afirmare social-politică, de demonstrare a dublei legitimități a Brîncoveanului la scaunul valah, urmînd poate strălucitului model de la mănăstirea Argeșului, înnoită de meșterii lui Șerban Cantacuzino²³.

Nu este vorba numai de înlocuirea unor norme, ci de adaptarea programului iconografic la realitățile politice și culturale ale sfîrșitului de veac XVII. Reprezentarea lui Nicodim și Grigore Decapolitul atît la Arnota (în glafurile ferestrei din pronaos), cît și în șirul de cuvioși de la Topolnița -- lăcaș refăcut și pictat din porunca aceluiași Matei Basarab --, concretizează continuarea unei tradiții împămîntenite de acest domn care, de altfel, pusese să se scrie *l'iața cucernicului Nicodim*²⁴.

Zugrăvirea lui Nicodim în pronaosul bisericii mari nu este un caz singular la Hurezi: în pridvorul paraclisului acest personaj este înfățișat alături de mitropolitul Teodosie, printre reprezentanții de seamă ai monahismului ortodox ca Eftimie cel Mare, Teodosie începătorul obștei și alții²⁵, iar la schitul Sf. Apostoli chipurile lui Nicodim și Grigore Decapolitul sînt zugrăvite în flancurile absidei altarului.

Cei doi eroi ai romanului lui Ioan Damaschinul, Varlaam și Ioasaf, atît de populari în mediul românesc încă din veacul al XVI-lea, dar mai ales după traducerea făcută de Udriște Năsturel, încep a fi reprezentați în pictura valahă în ctitoria cantacuzină de la Filipești de Pădure (1682), dar numai în ctitoria aulică de la Hurezi primesc un loc privilegiat. Întrucît această temă nu mai reapare, după cîte știm, decît la Govora (1711), unde „ostenitorul de zugrăvire” a fost arhimandritul Ioan de la Hurezi, ca și la Mamul, ctitorie brîncovenească, și tot alături de Nicodim și Grigore Decapolitul, înclinăm a crede că această componentă a programului iconografic din pronaosul Hurezilor este o soluție sugerată, gîndită de arhimandritul Ioan, care poate în aceeași calitate de „expert” iconograf este zugrăvit în tablourile votive de la Fedeleșoiu (1702) și Sărăcinești (1718).

Pronaosul bisericii mănăstirii Hurezi destinat să fie loc de îngropăciune pentru domn prezintă un amplu program iconografic axat pe teme adecvate funcției liturgice și destinației funerare a acestui spațiu.

Temele mari ce alcătuiesc acest program sînt: Sinaxarul zugrăvit integral, Megalinarul Mariei din liturghia Sf. Ioan Hrisostomul, Imnul Acatist și o serie de teme din Vechiul Testament: Scara lui Iacob, Cei trei evrei în cuptor, Daniil în groapa leilor, Moise și șarpele de aramă, Înțelepciunea și-a zidit casă... , Legenda Sf. Ilie²⁶.

Astfel se realizează o interesantă ierarhizare a formelor diferențiate ale prezenței divine ca și a etapelor cronologice ale acesteia: scenele veterotestamentare ce preced Încarnarea sînt zugrăvite în partea inferioară a pronaosului, urmează în zona mediană primele 12 strofe ale Imnului acatist ce corespund Încarnării și timpurilor evanghelice, iar în partea superioară a pereților și în turlă este ilustrată perioada ce a urmat Evangheliilor, precizată de pictori prin costumele bizan-

²³ Emil Lăzărescu, *Biserica mănăstirii Argeșului*, București, 1967, p. 12, reproduce pisania pusă la 25 august 1682 de meșterii lui Șerban Cantacuzino.

²⁴ E. Lăzărescu, *Nicodim de la Tismana și rolul său în cultura veche românească*, în *Romanoslavica*, XI (1965) p. 149; p. 254—261.

²⁵ Corina Popa, *Iconografia picturii murale brîncovenești din paraclisul mănăstirii Hurezi*, în *Glasul Bisericii*, 1979,

nr. 1—2, p. 134.

²⁶ André Grabar, *L'iconographie de la parousie*, în *L'art de la fin de l'antiquité*, vol. I, p. 571, 574—575. În lumina interpretării lui Grabar, Imnul acatist reprezintă ilustrarea directă a încarnării și parusiei (prezenței lui Iisus), iar scenele din Vechiul Testament sînt legate ca sens de Imnul acatist, presupunînd prezența activă, chiar dacă invizibilă, a divinității.

tine sau chiar contemporane ale adoratorilor Mariei și al lui Iisus²⁷ din partea mistică a Imnului, ca și prin ilustrarea Megalinarului Fecioarei în calota turlei.

Observăm totodată gruparea semantică a scenelor în două grupe de teme : cele ce evocă moartea sau salvarea sufletelor după moarte (Sinaxarul și episoadele din Vechiul testament²⁸) și cele ce se referă la intercesori, în cazul nostru Maria — respectându-se astfel o normă veche bizantină²⁹.

Pe intradosul arcului vestic sînt reprezentate Scara lui Iacob și Scara lui Ioan Climax. Această ultimă scenă ce simbolizează scara spirituală a virtuților din lumea monahală constituie o temă de mare frecvență în trapezele și exonartexurile minăstirilor athonite³⁰. Adresîndu-se direct călugărilor, această reprezentare își găsește locul firesc în programul pronaosului Hurezilor. Surprinzător este însă faptul că deși programul iconografic de la Hurezi dobîndește autoritate de model, nu întîlnim reluări ale Scării lui Ioan Climax în pronaosurile bisericilor de minăstire, singurul caz în care se reiau ambele scene : Scara lui Climax și Scara lui Iacob fiind paraclisul domnesc de la Mogoșoaia (1705). De altfel reprezentarea în pandant a sfinților Constantin și Elena și a sfintului Eustație Plakida cu familia, în pronaos, nu departe de tabloul votiv, ar pleda pentru același rol activ al Brincoveanului în alcătuirea părții „vii” a programului iconografic.

Pictura pridvorului reprezintă o sinteză a temelor ce se zugrăveau în pridvoarele muntești înainte de 1694 și unele elemente ale repertoriului iconografic ce caracterizează mai ales trapezele athonite și mai puțin exonartexurile catolicoanelor. Temele mari ce alcătuiesc programul iconografic al pridvorului sînt : Imnuri mariale pe calotele laterale (Cuvine-se cu adevărat, De tine se bucură) și Psalmii 148—150 în calota centrală (Toată suflarea îngerească să lăude pre Domnul) — deci imagini de glorificare ale Mariei și ale lui Iisus. Pe peretele estic se desfășoară o amplă Judecată de Apoi, iar deasupra arcadelor registre cu scene din Geneză, Sinoade ecumenice și Pilde — teme ce se constituie într-un tot unitar prin sensul moralizator sau eshatologic ce le caracterizează. O scenă mai rară decorează timpanul de sud al peretelui vestic : Căderea ingerilor ce reprezintă ilustrarea unui capitol de început de cronograf³¹.

Ansamblurile de pictură care oferă cele mai evidente analogii pentru iconografia picturii pridvorului sînt cele adăpostite de ctitoriile cantacuzine : Biserica Doamnei (1683) și Biserica Agăi Matei Cantacuzino de la Filipești de Pădure (1692) ca și probabil pictura, azi dispărută, a Cotrocenilor lui Șerban Cantacuzino (1681).

Programul iconografic mai simplu la Biserica Doamnei, compus fiind din Judecata de Apoi, Sinoade ecumenice și Psalmul 148, se prezintă mai amplu la Filipești prin apariția unor scene din Geneză, Pilde, Minuni și Apocalipsa lui Matei — ambele soluții iconografice prezentînd asemănări generale cu elementele de program ce pot fi întîlnite în pridvoarele închise de la Sucevița, Golia și Cetățuia.

Chiar dacă admitem alături de Teodora Voinescu și Vasile Drăguț că Pîrvu Mutu, ucenicit în Moldova, a vehiculat unele soluții iconografice ce puteau fi văzute în Moldova³² și care proba-

²⁷ *Ibidem*, p. 578—580.

²⁸ Moise și șarpele de aramă, ca și Întelepciunea și-a zidit casă (Solomon, Proverbe, 9. 1—5) sînt scene mai rare ce apar uneori la Athos (exonartexul bisericii Hilandar), iar ultima apare în pridvorul Suceviței (Paul Henri, *Monumente din Moldova de Nord*, București, 1984, p. 245). Moise și ridicarea șarpelui de aramă (Numeri, 21, 6—9) o regăsim în proscomidia paraclisului de la Tîrgoviște unde au lucrat aceeași zugravi de la Hurezi: Constantin, Ioan, Ioachim și Stan.

²⁹ Gordana Babič, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris, 1969, p. 172.

³⁰ G. Millet, *Monuments d'Athos...*: scena apare mai ales în trapeze: Hilandar, pl. 99, Valopedi, pl. 94, Lavra, pl. 140, și în exonartexul de la Dochiariu, pl. 234.

³¹ Ion Bianu și N. Hodoș, *Catalogul manuscriptelor românești*, vol. I, București, 1907, (p. 109, 181); D. Russo, *Cronografele românești*, în *Studii istorice greco-române*, vol. I, București 1939, analizează cele două variante de cronografe grecești ce au circulat intens după 1631 fiind apoi retipărite în circa 7 ediții, devenind adevărate cărți populare prin conținutul lor variat: istorie, legende biblice, apocrife și hagiografice, p. 82—84.

³² *Istoria artelor plastice...*, vol. II, p. 66—67. Teodora Voinescu apreciază că Pîrvu Mutu s-a format în mediul artistic local, probabil în mănăstirea Negru Vodă din Cîmpulung, dar a lucrat apoi în nordul Moldovei; V. Drăguț, *Pictura românească*, București, 1966, consideră pe acest zugrav un artist cu o formație complexă în care se îmbină cunoașterea picturii muntene și moldovene cu asimilarea unor elemente athonite și chiar renaștentiste.

bil le-a implicat în pictura mănăstirii Cotroceni nu putem subestima faptul că Biserica Doamnei este pictată nu de Pîrvu Mutu, ci de Constantinos și Ioan — artiști preferați de Brîncoveanu și care devin conducătorii echipei de pictori de la Hurezi la 1692.

În pridvorul de la Hurezi, Judecata de Apoi polarizează semantic celelalte teme, întregul program avînd un predominant caracter mobilizator; concretizat și în cele trei pilde: Slujitorii uci-gași, Bunul samaritean și Luerătorii toemiți la diferite ceasuri (Matei 21, 33, 43; Matei, 20, 1—14; Luca 10, 30—37).

Imaginile din calotele laterale, ca și cea din pridvorul mic dinspre vest reprezintă ilustra-rea unor imnuri liturgice închinat Mariei³³, care se înscriu în dominantă iconografică a întregii picturi. În întreg ansamblul monastic de la Hurezi constatăm preferința pentru teme mariale: paraclisul este închinat Nașterii Mariei, bolnița Adormirii Maicii Domnului, iar în pridvorul para-clisului este reprezentată prima oară în Țara Românească tema Pocrovul Maicii Domnului, care este specifică picturii rusești, apărînd și în Moldova în pictura exterioară de la Sucevița; Maria ocrotitoare figurată deasupra intrării în trapeză, ca și în pridvorul Paraclisului este o temă specifică iconografiei occidentale. Toate aceste reprezentări constituie o invocare directă a Mariei ca protec-toare a umanității păcătoase, ca și o dovadă a întîlnirii unor influențe rusești cu altele apusene.

Particularitățile iconografice prezintă îndeosebi Judecata de Apoi care se înrudește în liniile ei generale cu exemplele athonite din secolul al XVI-lea și mai cu seamă cu cele cretane, avînd la bază aceleași surse biblice³⁴. Confruntarea cu posibilele modele grecești sau moldovenești eviden-țiază o diferențiere iconografică cantitativă ce nu se poate explica decît prin personalitatea și cul-tura artistului sau a celui care i-a îndrumat pe zugravi.

Conform spiritului narativ ce caracterizează pictura de la Hurezi, pasaje inspirate din Evan-ghelie cu excepția Matei XXV, 30—34 sînt pilde cu caracter mobilizator similare ca sens cu cele din timpanele pridvorului: Pilda birnei și a paiului (Luca VI 41—42). Pilda bogatului nemilos-tiv (Luca XVI 19—31) și Pilda fecioarelor înțelepte (Matei XXV 1—13)³⁵.

Aceleași intenții moralizatoare explică bogăția de personaje figurate în focul Gheenei și în zona învecinată prin care sînt criticați cei ce nu respectă normele de comportament preconizate de biserică: meșteșugari și negustori necinstiți, cei ce nu merg la biserică, cei ce iubesc banii și cei ce se închină lui Antichrist — posibilă aluzie la disputele dogmatice din epocă.

Toate aceste aspecte tematice lipsesc din relatările moldovenești din veacul al XVI-lea, precum și din cele athonite, dar caracterizează redactările transilvănene atît gotice, cît și cele tirzii. De aceea considerăm că ele ar putea ilustra unele texte de literatură populară ca Apocalipsa Maicii Domnului, „cărți” ce încep să capete o tot mai largă circulație tocmai în secolul al XVII-lea³⁶.

O altă noutate iconografică este zugrăvirea în zona iadului a numeroși călugări păcătoși, ima-gini ce se înrudesce ca semnificație cu tema „Vieții adevăratului călugăr” din pridvorul bolniței. Apariția acestor serii de reprezentări numai în această epocă tirzie nu poate fi oare legată de tipă-rirea Pravilei mici la 1640 și a Îndreptării legii la 1652 sub îndrumarea mitropolitului Ștefan și a lui Matei Basarab, cărți tiparnice ce se adresau în primul rînd fețelor bisericești?

În predosloviile cărților tipărite pe timpul lui Matei Basarab se întîlnește o idee comună, aceea a datoriei călugărilor și preoților de a contribui la „vindecarea sufletelor creștinești, a celor ce sînt rănite de păcate... însă mai virtos să găsească și cale la împărăția cerului (Pravila de la Govora). Evanghelia învățătoare (1642) este prezentată drept o „carte spăitoare de suflet... strajă trează ce nu lasă să cadă jos întru întunericul păcatelor chezaș și povățuitoare... că-i petrece

³³ Imnurile ce sînt ilustrate în pridvor sînt „Cuvine-se cu adevărat”, „De tine se bucură” și „Din înalturi pro-rocii”.

³⁴ Principala sursă o reprezintă viziunea lui Daniil con-form căreia este rezolvată partea superioară a scenei jude-cății, ca și iadul în care apar cei patru împărași persecutori ai creștinismului: Nabucodonosor, Cyrus, Alexandru și Cezar, ca și cele patru fiare ce-i simbolizează: leul, ursul, grifonul și hidra (Daniil VII 2, 3, 10, 13, 26; Apocalipsa lui Ioan

VII 12; Evanghelia lui Matei XXV). Pildele ce sînt figu-rate în zona Raiului sînt inspirate din evanghelii.

³⁵ Radu Crețeanu, *Tendințe filozofice în pictura murală a secolului al XVIII-lea, în Arta românească în secolul lumi-nilor*, București, 1984, p. 59—60.

³⁶ N. Cartoian, *op. cit.*, vol. I, p. 94—97, prezintă Apoca-lipsul Maicii Domnului, enumerînd marea varietate de tipuri de păcătoși pe care acest text îi descrie.



Fig. 1. — Coborîrea la iad, naos, absida de nord.



Fig. 2. — Răstignirea, învierea lui Lazăr, Intrarea în Ierusalim, Cina cea de taină, ciclul Adormirii Maicii Domnului, peretele estic al naosului.



Fig. 3. — Adormirea Maicii Domnului, peretele vestical naosului (scena centrală și Apostolii la mormintul gol).



Fig. 4. — Adormirea Maicii Domnului, Anunțarea morții, Venirea apostolilor.

Fig. 5. — Adormirea Maicii Domnului, Maria înconjurată de apostolii ce cădelnițază, citesc Evangheliile și o jeclesc.



Fig. 6. — Sf. Eustație, Sf. Teopista, copiii lor Agapie și Teopisto, naos, peretele nordic.



Fig. 7. — Sf. împărați Constantin și Elena, naos, perete sudic.



Fig. 8. — Împărații Constantin și Elena și familia lui Constantin Brncoveanu, icoană, azi în Paraclisul minăstirii.



Fig. 9. — Duminica tuturor sfinților, absida de sud, naos.

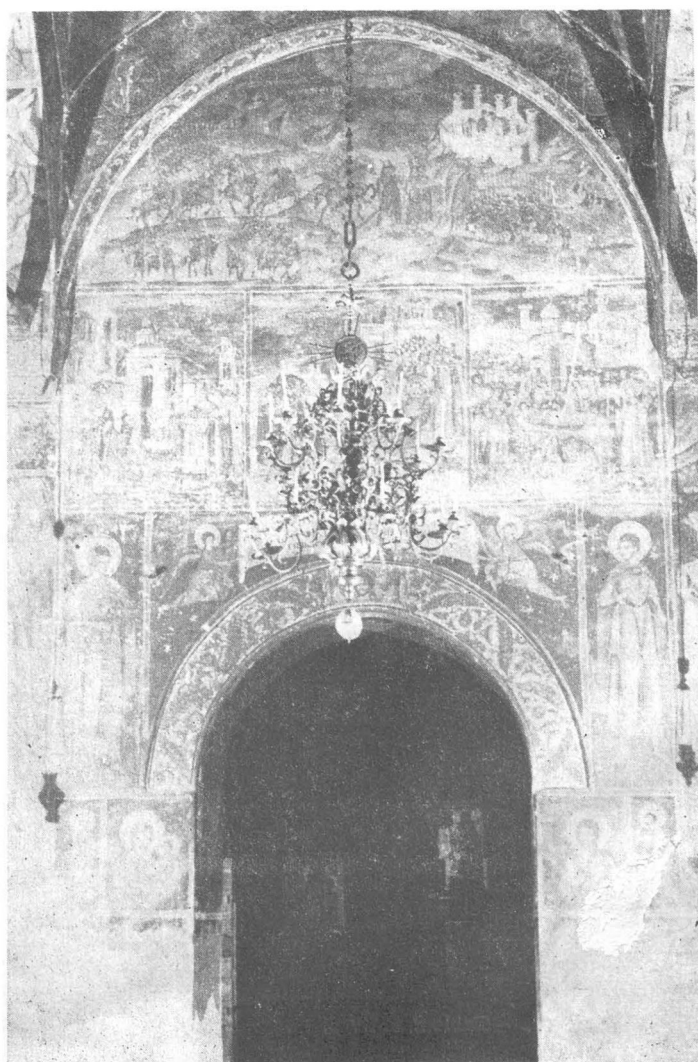


Fig. 10. — Viața Sf. Constantin, Sf. Lavru și Flor, sfinții Constantin și Elena, Maica Domnului Mingiетоarea și Iisus Mîntuitor, perete estic al pronaosului, zona centrală.

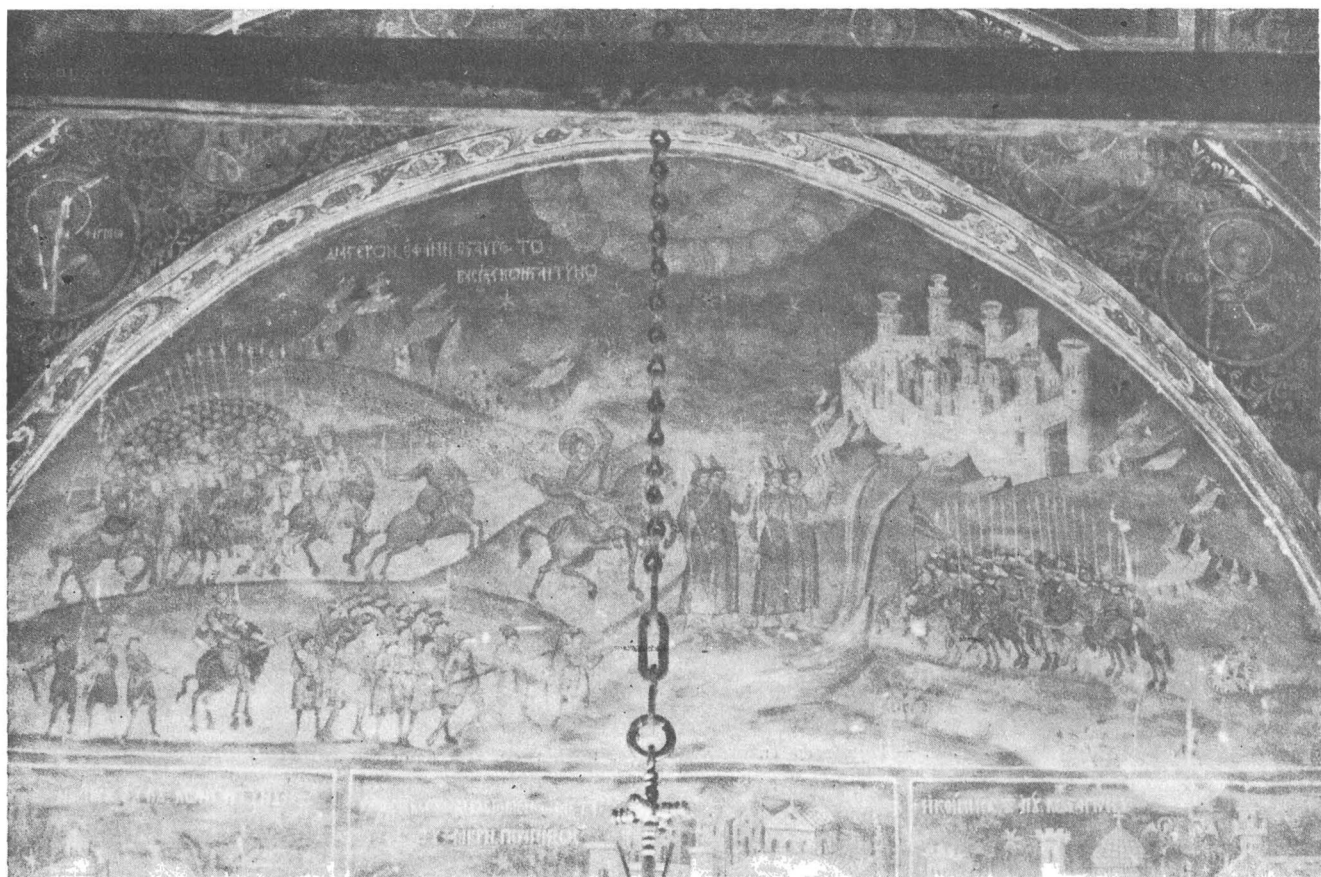


Fig. 11. — Lupta de la Pontus Malvius, detaliu din legenda Sf. Constantin.

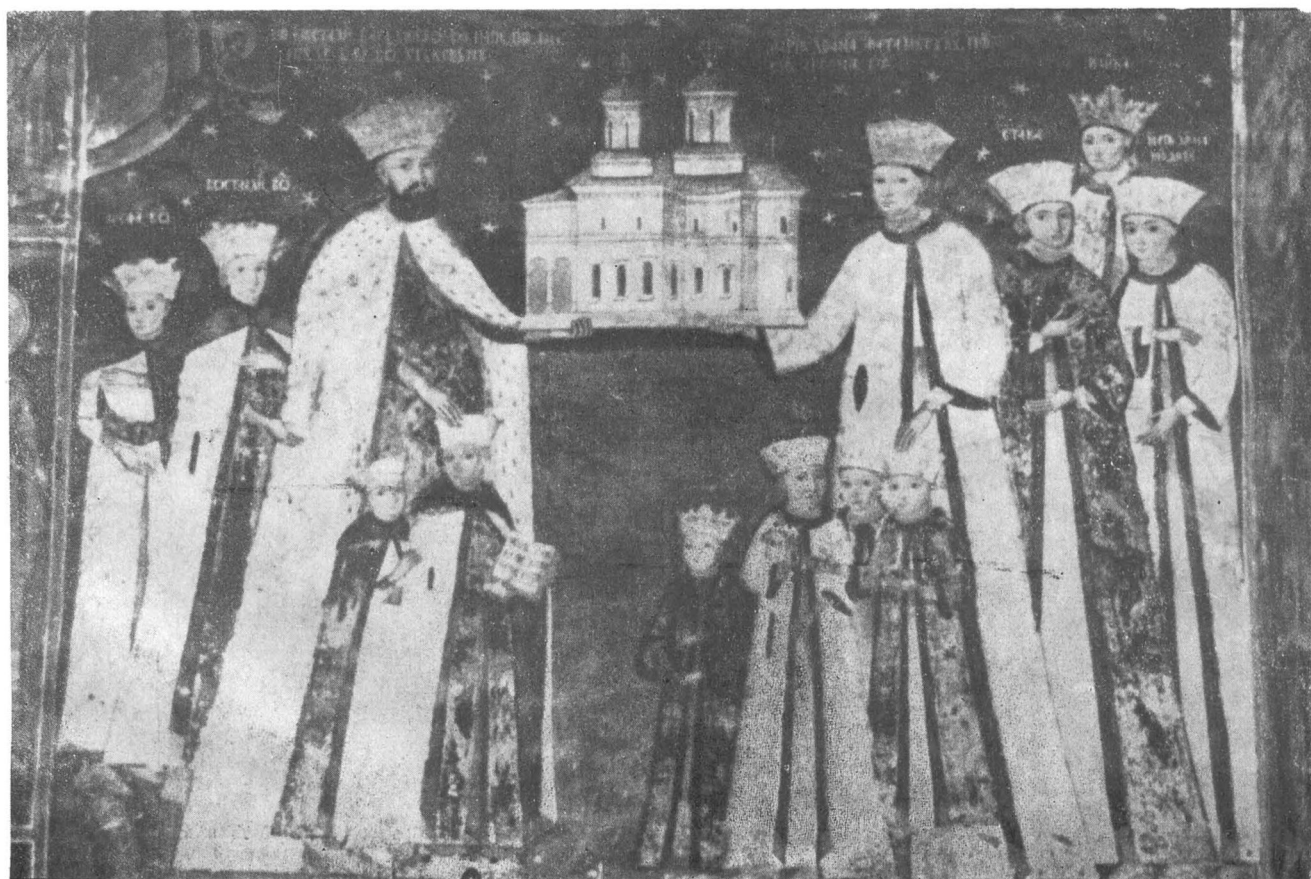


Fig. 12. — **Tableoul** votiv al familiei lui Brincoveanu, peretele estic al pronaosului.



Fig. 13. — Sf. Varlaam și Ioasaf, Nicodim și Grigore Decapolitul, peretele estic al pronaosului, pandantul tabloului votiv.

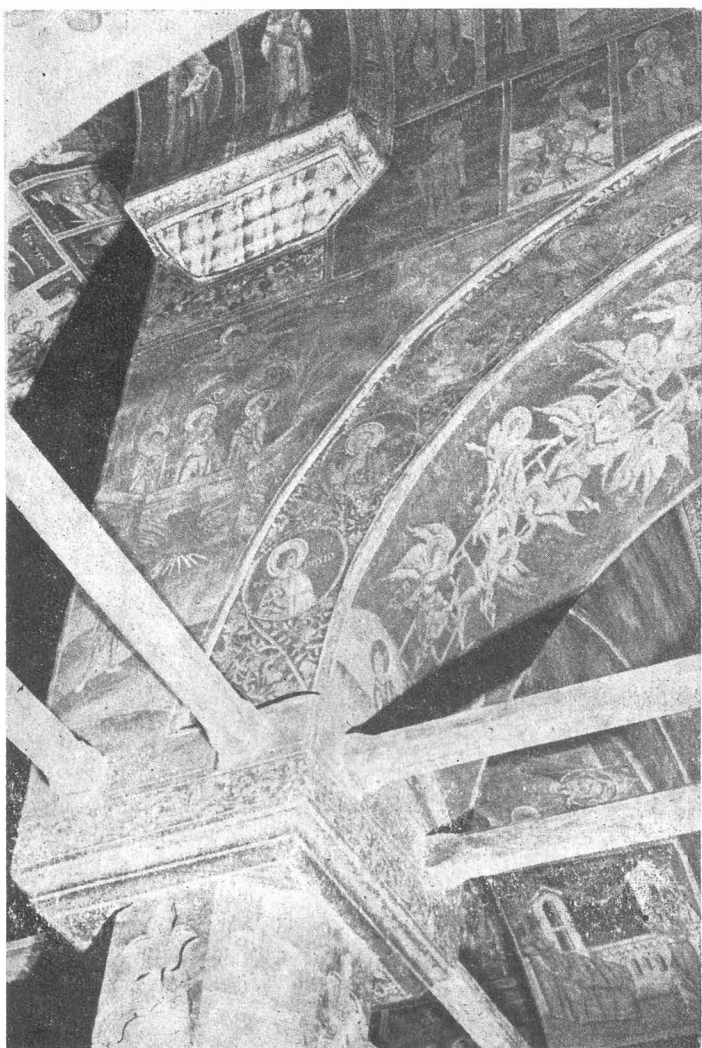


Fig. 14. — Scene din Sinaxar, Cei trei evrei în cuptor, Scara lui Iacob, arcul vestic al pronaosului.



Fig. 15. — Scara lui Ioan Climax, Înțelepciunea și-a zidit casă...

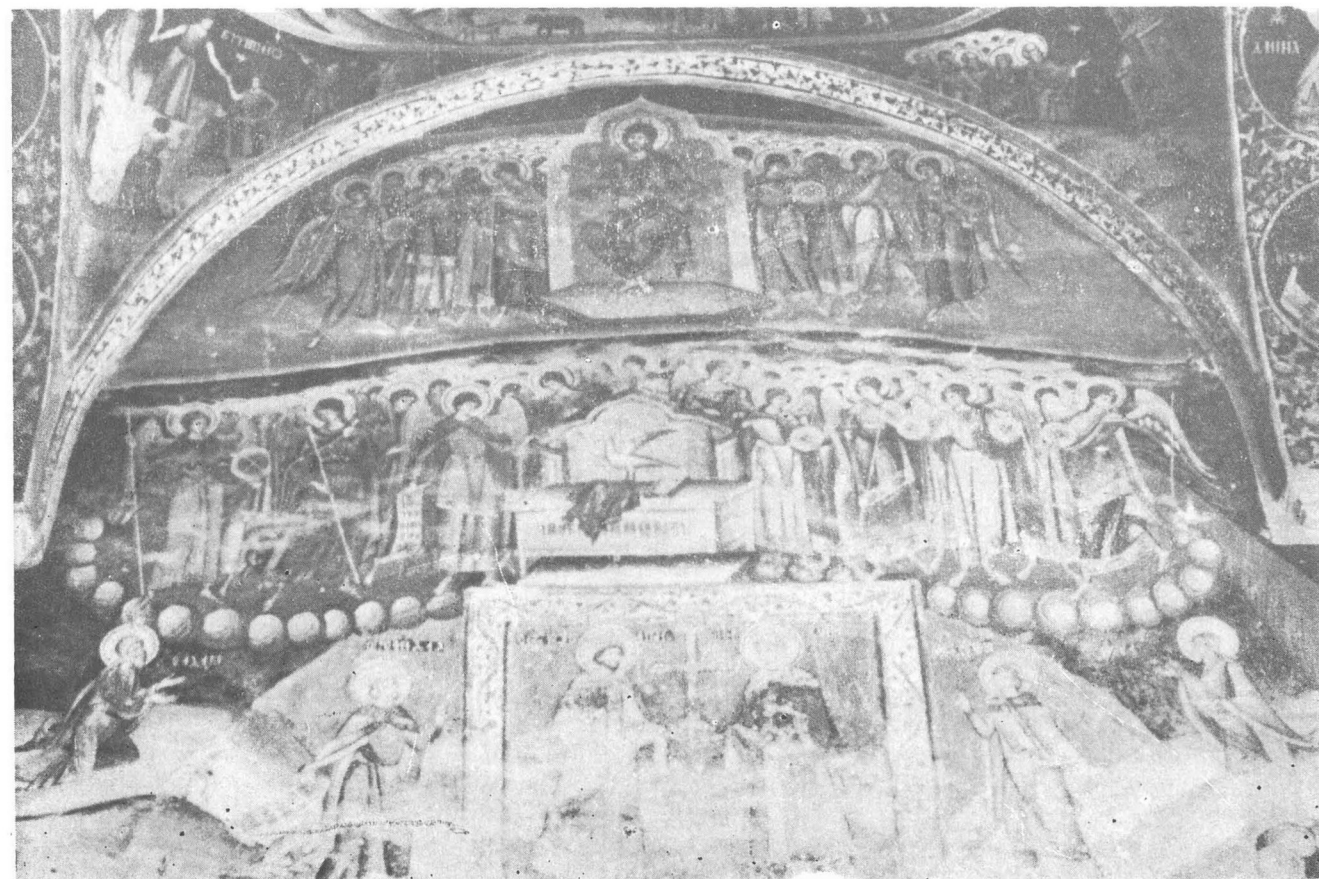


Fig. 16. — Judecata de Apoi, Iisus pe tronul judecății, Tronul Euhimaseiei și icoana de hram integrată Judecății și încadrată de David, și Solomon, Adam și Eva.

<https://biblioteca-digitala.ro> / <http://istoria-artei.ro>

pre aceștia de la întinericul păcatelor întru lumina împărătească”³⁷. Explicitul caracter eshatologic al acestor predoslovii se concretizează în monumentală tipăritură: „Îndreptarea legii” care conține printre gravurile ce-i decorează paginile o Judecată de Apoi redusă la elementele esențiale.



Fig. 17. — Judecata de Apoi, Focul Gheenei cu păcătoșii printre care călugări și meșteșugari.

Nu putem oare interpreta particularitățile iconografice amintite ale Judecății de Apoi ca o firească asimilare a unor norme și mutații juridice pregătite de deceniile patru și cinci ale secolului și pe care epoca brâncovenească le promovează și consolidează?

S-ar putea ca același arhimandrit Ioan, fost egumen al mănăstirii Negru Vodă din Cîmpulung³⁸, lăcaș înălțat din nou de Matei Basarab ce-i redă autoritatea culturală cuvenită unei vechi ctitorii basarabești, călugăr ce omagiază direct pe Matei Basarab prin reprezentarea acestui voievod în ctitoria sa de la schitul Sfinții Apostoli, însoțită de inscripția: „Bunul și creștinul și mult pomenitul io Matei ctitorul sfintei mănăstiri din Cîmpulung...” să fie cel care a tradus în imagini normele vieții monahale cuprinse în cele două pravile. Preocuparea starețului de la Hurezi pentru viața și regulile vieții monahale se concretizează în primul manuscris copiat aici „den porunca și cu toată cheltuiala arhimandritului Ioan” la 1695 „Rînduiala călugăriei”³⁹. Ispravnic la bolnița mănăstirii, arhimandritul pune să fie el însuși zugrăvit în pridvor pandant cu viața adevăratului călugăr și în vecinătatea unor teme ce evocă modele ale lumii monahale ortodoxe: moartea lui Efrem Sirul și Corabia creștinătății.

Amplificarea tabloului votiv prin includerea ispravnicilor și a meșterilor mari a determinat rezervarea unui spațiu în pridvor. Această formulă este reluată la paraclis unde e zugrăvit mi-

³⁷ Bianu și Hodoș, *Bibliografia românească veche*, vol. I, p. 108–109, p. 122–123.

³⁸ G. Ștrempel, *Catalogul...*, II, p. 262, într-un ceaslov din 1692 se precizează că timp de trei ani arhimandritul Ioan fusese egumen la mînăstirea Cîmpulung. Documente din Arhivele de Stat București, fondul mînăstirea Cîmpulung confirmă acest lucru (mss 204, f. 438, mss LIII/17; III/15; Dan Simonescu, *Viața literară și culturală a mînăstirii Cîmpulung în trecut*, Cîmpulung, 1926, p. 9–10, 30–31. Detalii privind viața și activitatea arhimandritului Ioan în:

N. Iorga, *Mînăstirea Hurezului, dezvoltarea și viața ei*, Văleni de Munte, 1912, p. 527; Ion Ionașcu, *Istoricul mînăstirii Hurezi după documente inedite din arhiva spitalelor civile*, în *Arhiva Olteniei*, 1935, p. 296, 303, 304; Remus Ilie, *Arhimandritul Ioan, primul stareț al mînăstirii Hurezi*, în *G.B.*, 1954, p. 89–104; T. G. Bulat, *Ioan arhimandritul întîiul egumen al mînăstirii Hurezi*, în *M.O.*, 1966, nr. 5–6, p. 440–449; C. Popa, *Un cărturar din Cîmpulung de la sfîrșitul secolului al XVII-lea* (sub tipar).

³⁹ G. Ștrempel, *Catalogul...*, vol. II, p. 208, mss 2 190.

tropolitanul Teodosie⁴⁰, ca și la bolniță unde apare starețul Ioan, concretizând atit mentalitatca etitorilor, cit și statutul premodern al artistului și chiar a ispravnicului pretuit ca și în Occidentul renascentist pentru măiestria, cultura și priceperea sa, deci pentru calitățile individuale nu numai pentru cele conferite de rangul social.



Fig. 18. — Matei Basarab și doamna Elena, tabloul votiv din schitul Sf. Apostoli.



Fig. 19. — Arhimandritul Ioan, tabloul votiv din ctitoria sa, schitul Sf. Apostoli.

Bogăția programului iconografic al ansamblului de la Hurezi nu are nevoie a fi explicată, ea fiind expresia firească a utilizării unui larg repertoriu tematic de tradiție bizantină, ale cărei componente generale pot fi întâlnite la muntele Athos, cit și în pictura țărilor române.

Ceea ce merită și trebuie explicat sînt particularitățile iconografice pe care acest ansamblu le prezintă. Care sînt aceste particularități? Ponderea ce se acordă temelor mariale, preferința pentru legendele hagiografice, apariția și înmulțirea temelor eshatologice.

Primul grup de teme poate fi pus în legătură cu dezvoltarea pe care o capătă cultul Mariei în acest veac și parțial și cu mesajul eshatologic tot mai subliniat al picturii rurale din aceste ultime decenii, concretizat prin introducerea și generalizarea tocmai în această perioadă a Judecării de Apoi în programul iconografic al ansamblurilor muntene. Reprezentarea Mariei într-o mare varietate de ipostaze iconografice: Platitera, Eleusa, Ocrotitoarea, Pociov, în imnurile liturgice, ca și într-o detaliată ilustrare a Evengheliei apocrife se încheie cu imaginea Mariei intercesoare din Judecata de Apoi. Prezintă în pictura de la Biserica Doamnei, datorată aceluiași meșter Constantin și Ioan, această componentă iconografică coincide cu preferințele arhimandritului Ioan pentru literatura marială. O astfel de carte este *Amartolon Sotiria* (Mintuirea păcătoșilor) de Agapie Landos, apărută la Veneția la 1641 și care în mod semnificativ conține în partea finală minunile

⁴⁰ Corina Popa, *Iconografia picturii paraclisului...*, în

G.B., 1979, nr. 1—2, p. 134.

Maicii Domnului — deci în gândirea religioasă populară a vremii salvarea păcătoșilor era legată de protecția fecioarei. Un text fragmentar datat 1689, manuscris al acestei cărți a fost identificat de N. Iorga la mănăstirea Negru Vodă din Cîmpulung, iar la 1696, arhimandritul Ioan puna să se copieze aceeași carte „tălmăcită din limba elinească pre limba... românească... ca să se afle fraților dă cetanie”, pentru biblioteca mănăstirii Hurezi. La 1706 „cu toată cheltuiala și osîndina aceluiași stareț se tipărea la Rîmnice „adunarea slujbei, Adormirea născătoarei de Dumnezeu, cu paraclisul cel de obște” — carte bazată probabil pe texte apocrife și omiletice. În inventarul bibliotecii hurezene din 1740 figurează 4 cărți cu slujba uspeniei și a simbetelor⁴¹. În același timp cu varianta grecească au circulat în manuscris Minunile Maicii Domnului în varianta călugărului rus Galeatovski, un asemenea exemplar se pare că a fost adus de mitropolitul Varlaam din Rusia la 1667 și dăruit mănăstirii Bistrița⁴².

O altă cale de pătrundere, răspindire și îmbogățire a literaturii mariale și hagiografice o constituie cronografele ce apar la Veneția, în numeroase ediții. Atît varianta lui Dorotei de Monemvasia, cît și cea de tip Cigala colportează la noi legende hagiografice și apocrife ce cunosc o largă popularitate așa cum o indică numărul mare de manuscrise păstrate. Printre ele se remarcă legenda Sf. Constantin, inspirată din cronograful lui Cigala, viața și prosopografia Maicii Domnului⁴³. În biblioteca Hurezilor este consemnată prezența unui: „Leatopisetș scos de pre limba grecească pre limba românească, a împăraților creștini începînd cu marele și sfîntul Constantin împărat”⁴⁴. Scena singulară a căderii îngerilor din pridvorul bisericii mari poate fi și ea legată de cunoașterea unui asemenea text istorico-religios.

Tipăriturile rusești din Kiev sau Lvov care se răspindesc în Țara Românească în tot veacul al XVII-lea, rezervă un loc însemnat literaturii hagiografice. Astfel, Patericul Lavrei Pecciskaia tipărit la Kiev în 1661, 1678, circula în manuscris în țările române, iar la 1699 era tradus de Alexandru Dascăl din episcopia Rimnicului la îndemnul aceluiași arhimandrit pentru mănăstirea Hurezilor⁴⁵.

Chiar dacă nu am putut identifica prezența unui volum din Viețile Sfinților, tipărită la Iași între 1682—1686, în biblioteca brîncovenească sau în cea cantacuzină, publicarea acestei cărți de către mitropolitul Dosoftei al Moldovei a contribuit esențial la îmbogățirea literaturii hagiografice din țările române. În zestrea mănăstirii Hurezi figurează trei perechi de minee slavonești de Buzău, o pereche de minee moschicești, două minee românești, cinci cărți cu slujba Sf. Constantin, două cazanii a tuturor duminicilor și prahnicelor și a sfinților celor mari după ani⁴⁶, cărți ce puteau oferi date hagiografice.

În paralel cu această racordare la cultura ortodoxă contemporană asistăm în epoca lui Brîncoveanu la continuarea tradiției și preferințelor iconografice din epoca lui Matei Basarab.

Zugrăvirea în pronaosul Hurezilor pentru prima dată a eroilor romanului mistic Varlaam și Ioasaf, ce fusese tradus de Udriște Năsturel, reprezintă o înregistrare a acestui eveniment cultural ce a avut un larg ecou, dovedit de numărul mare de manuscrise copiate de-a lungul veacului XVII—XIX. Biblioteca de la Hurezi se îmbogățește la 1700 cu o copie a acestui roman ce a putut folosi ca model manuscrisul din 1671 adăpostit la mănăstirea Bistrița. Părintele ieromonah Ioan, pe vremea cînd era călugăr la Cîmpulung, la 1681, puna să se copieze „cîntări bisericesti în cînstea sfinților Varlaam și Ioasaf”⁴⁷.

Pe aceeași linie de continuare a tradiției inaugurate de Matei Basarab se situează zugrăvirea lui Nicodim cel sfînt și a lui Grigore Dacopolitul. Identificarea acestor personaje cu Sfinții

⁴¹ D. Stănescu, în *Cultul Maicii Domnului la români* precizează că se întîlnesc manuscrise ce poartă titlul *Minuirea păcătoșilor*, dar conțin numai Minunile Maicii Domnului; D. Simonescu, *Viața literară*, p. 19; G. Ștrempel, *op. cit.*, vol. II, p. 200; Bianu și Ildoș, *op. cit.*, vol. I, p. 465.

⁴² D. Stănescu, *op. cit.*, p. 122; N. Carlojan, *op. cit.*, vol. II, p. 149—152.

⁴³ D. Russo, *Studii...*, p. 68—84; N. Carlojan, *op. cit.*, vol. II, p. 34—37, ambii autori apreciază că marele număr

de manuscrise închinat Sf. Constantin și Maicii Domnului dovedește colportarea acestor legende prin intermediul cronografelor.

⁴⁴ G. Ștrempel, *Catalog...*, II, p. 322, mss. 2 583.

⁴⁵ D. Bogdan, *Răspîndirea cărții ruse bisericesti în Oltenia*, în *M.O.*, 1960, nr. 3—4, p. 152—154; T. Damian, *Circulația cărții bisericesti ruse în Oltenia*, în *M.O.*, 1955, p. 150—161.

⁴⁶ I. Ionașcu, *op. cit.*, p. 341.

⁴⁷ G. Ștrempel, *op. cit.*, vol. II, p. 282 și 277.

patroni ai Țării Românești este confirmată de reprezentarea lor pe pagina de titlu a cărții *Îndreptarea legii* (1652), unde, cum precizează și predoslovia mitropolitului Ștefan, sint reprezentați și invocați alături de Maica Domnului, arhimartirul Ștefan precum și Grigore Decapolitul și marele Antonie și Nicodim⁴⁸.

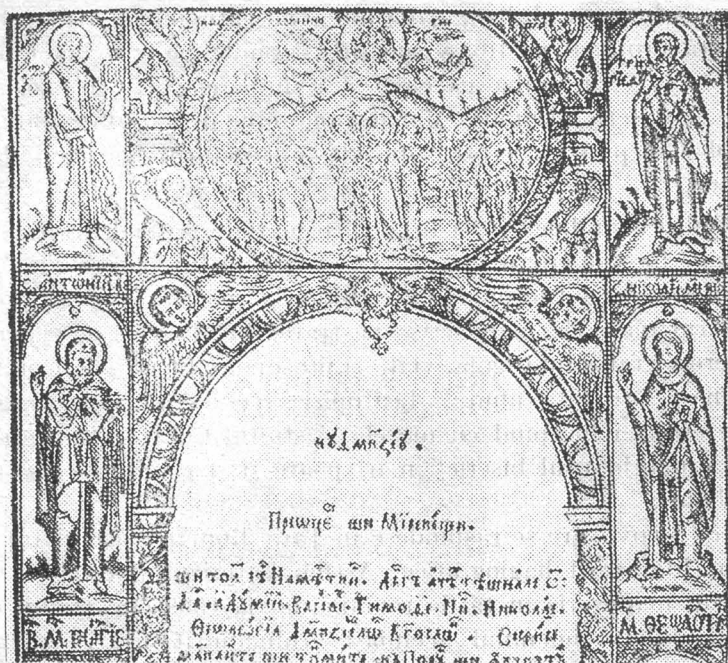


Fig. 20. — Pagina de titlu din *Îndreptarea legii* 1653, în dreapta paginii sint figurați Grigore Decapolitul și Nicodim.

Dacă Nicodim era în epocă eroul unei legende orale consemnate succint de Paul de Alep, viața lui Grigore Decapolitul fusese scrisă, la începutul secolului, de Matei al Mirelor, care retras la mănăstirea Bistrița compunea slujba de mulțumire închinată mucenicului grec⁴⁹.

Constantin Brîncoveanu, înainte de a fi domn, refăcea și înzestra mănăstirea Bistrița la 1683 și cerceta acest lăcaș de multe ori în drumurile sale prin Oltenia. Inițiativei lui se datorează tipărirea în limba greacă a *Vieții Sfîntului Grigore Decapolitul și a Sf. Paraschiva*, la 1692, prin acest act domnul muntean omagia pe martirul grec devenit protector al pămîntului valah ce i-a adăpostit moaștele aduse din Serbia⁵⁰.

Aceeași actualizare prezintă *Viața Sf. Constantin* — sfîntul de hram și patron al ctitorului — care dobîndește prin contextul iconografic în care apare un evident caracter militant, devenind un simbol al luptei antiotomane.

Componenta eshatologică a programului iconografic poate fi pusă în legătură cu mesajul general ce se desprinde din predosloviile tipăriturilor lui Matei Basarab și ca atare ar putea fi interpretată ca exprimînd temerile și neliniștea societății valahe și a conducătorilor ei în fața amenințării tot mai fățișe ce o reprezenta Imperiul otoman în decădere ca și Imperiul austriac, în ascensiune, pentru ființa de neam a Țării Românești, ce putea fi salvată numai prin continuarea tradiției culturale și artistice a acestor locuri. Eforturile lui Matei Basarab în acest sens sint evidențiate de Udriște Năsturel în predoslovia „Antologhionului slavonesc din 1643”: „căci care din Domnii de mai înainte ai țării, afară de cel din a cărui neam și familie prea vestită luminăția voastră

⁴⁸ Bianu, Hodoș, *op. cit.*, p. 190 și 200 „... și pentru ruga sfîntului Apostolu și întiul mucenic arhidiaconul Ștefan și marele Antonie și sfîntul Grigore Decapolit și Nicodim Mirotoceanul ca să las comoară ascunsă...”.

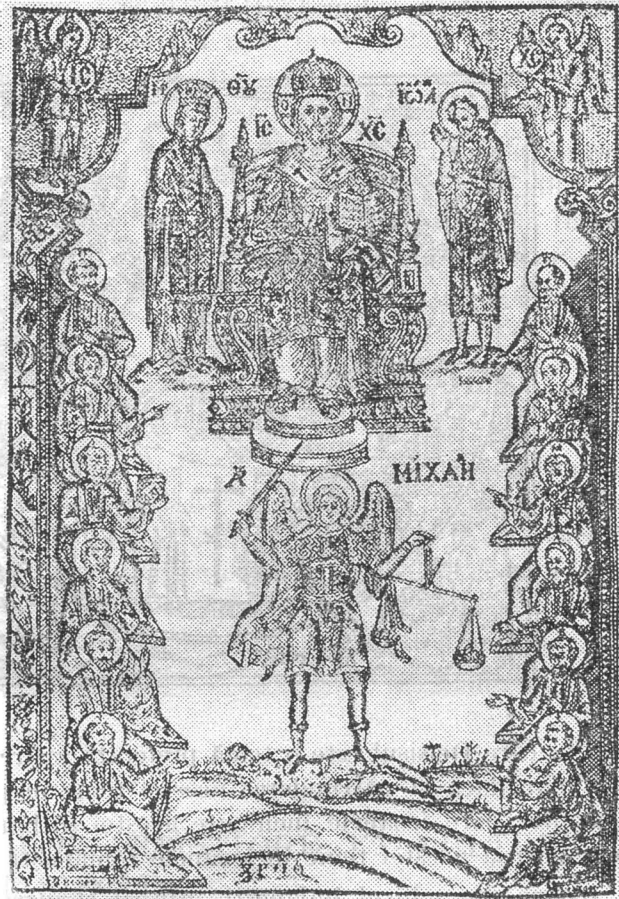
⁴⁹ *Căldări străini despre țările române*, București, 1976, vol. VI, conține relatarea lui Paul de Alep privitoare la legenda sfîntului Nicodim, deși sumară, ea este dovada unei tradiții orale despre acest stareț devenit sfînt local (p. 197—

198). Vezi și E. Lăzărescu, *Nicodim de la Tismana*...; F. Dvornik, *Vie de Saint Grégoire le Décapolite et les slaves macédoniens au IX-ème siècle*, Paris, 1926, p. 16—20, 27—28.

⁵⁰ Bianu, Hodoș, *op. cit.*, vol. II, p. 326—327. În calitate de rudă a Craioveștilor și cinstind totodată lăcașul ce adăpostea moaștele sfîntului grec, Constantin Brîncoveanu reface, la 1683, mănăstirea Bistrița și o dăruiește cu argintării, în N. Iorga, *Inscripții*, vol. I, p. 194—195, 198—199.

se trage, adică din bunul Basarab-Neagoe de odinioară, s-a arătat așa de bine făcător țării, ca prea buna domnie a voastră, care a revărsat aici atât de mari binefaceri. . . prin zidirea a o mulțime de biserici dumnezeiești, mănăstirești și mirenești. De asemenea, prin tipografia. . .”⁵¹.

Fig. 21. — Pagină ilustrată din *Îndreptarea legii* 1653, înfățișând o concentrată Judecată de Apoi.



Șerban Cantacuzino și Constantin Brincoveanu continuă această politică culturală, dar depășesc cadrul valah în care s-a desfășurat în primul rind activitatea lui Matei Basarab. Acești domni nu numai că duc o politică europeană și devin protectori activi ai Orientului creștin, dar se erijează în continuatori ai tradiției bizantine printr-o renaștere a elenismului în literatură și artă, încercând să refacă unitatea cultural-artistică a Orientului ortodox. Numărul de tipărituri grecești egalează aproape pe cele în limba română, limba greacă este tot mai temeinic cunoscută și înlocuiește cu totul slavona odată cu înființarea școlilor domnești de limbă greacă, avind ca profesori cărturari veniți din Constantinopol.

Dar cei care aplică principiile acestei politici culturale nu sînt decît uneori marii cărturari ai vremii ca stolnicul Cantacuzino, frații Greceanu și Antim Ivireanu. Prin urmare, exceptînd o serie de scrieri cu caracter dogmatic și polemic, marea majoritate a tipăriturilor și manuscriselor acestei vremi se fac din literatura apocrifă și ascetică ⁵². Programul iconografic al ctitoriei aulice de la Hurezi ilustrează această realitate: izvoarele literare ce puteau fi cunoscute și folosite se încadrează în zona nepretențioasă a literaturii religioase bizantine slave: cea hagiografică și cea apocrifă. Așa s-ar explica faptul că tocmai scenele care au la bază texte apocrife: ciclul marial, Coborîrea la Iad, parțial Judecata de Apoi, Duminica tuturor sfinților, capătă acum o amplificare pe seama unor texte apocrife, în vreme ce Pildele sau scenele Veterotestamentare cu semnificație eshatologică respectă textul biblic.

⁵¹ Bianu, Hodoș, *op. cit.*, p. 128, 123.

și fanariotă, București, 1912, p. 53—58.

⁵² D. Russo, *Elenismul în România. Epoca bizantină*

Duminica tuturor sfinților reprezintă o temă ce pare deopotrivă legată de bogata literatură hagiografică a vremii, de mesajul eshatologic mai evident al artei din acest veac, dar și de imaginile ce puteau fi colportate prin tipărituri și icoane.

Dar această temă apăruse în pictura de icoane din țările române după 1650, deci după o lungă perioadă de relații cultural-artistice rodnice cu Kievlul și Moscova. În pictura de icoane ru-

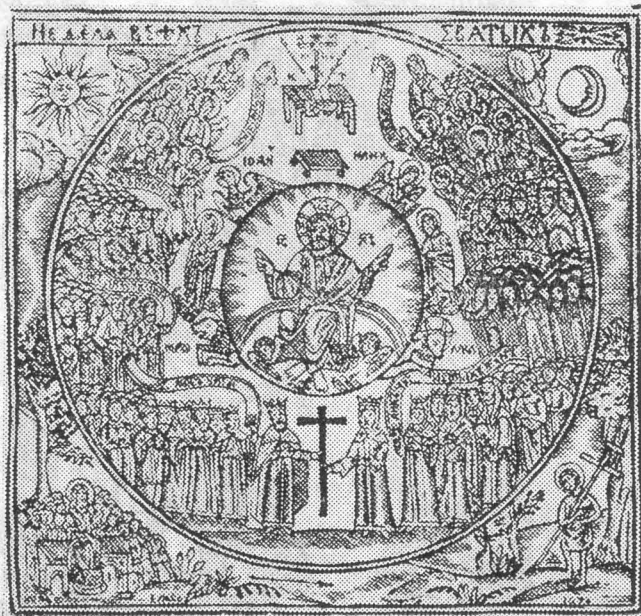


Fig. 22. — Gravură din *Cheia înțelesului*, București 1678, reprezentând Duminica tuturor sfinților.

sească, în care Deisisul este o temă preferată apare frecvent în acest secol Duminica tuturor sfinților. Chiar dacă la pătrunderea acestei teme în pictura valahă ar fi contribuit și modele athonite printre care icoanele închinatе acestei sărbători par a fi numeroase, totuși inclinăm să legăm apariția acestei teme în icoanele românești de mediul artistic rusec⁵³.

Icoana din schitul Bălănești, ctitorit și înzestrat de mitropolitul Ștefan, se aseamănă pină la identitate cu gravura ce decorează o pagină din *Cheia înțelesului*, carte tipărită de mitropolitul Varlaam al Ungrovlahiei la 1678, după un model rusec. Întrucît icoana este anterioară (circa 1658) gravurii amintite, trebuie să admitem că luminatul mitropolit a văzut într-o carte kieviană modelul pentru icoana sa⁵⁴.

Răspîndirea cărților rusești în acest veac a constituit o condiție favorizantă a acestei asimilări iconografice. Probabil arhimandritul Ioan, la rîndul lui a putut întîlni imaginea Duminicii tuturor sfinților într-o tipăritură. Preferința personală pentru această temă este confirmată și dovedită de icoana dăruită vechiului schit Sf. Ioan de lingă Hurezi la 1709 de starețul hurezan, care apare într-o imagine votivă, ca și de faptul că arhimandritul Ioan înălță în anul următor paraclisul de nord a mănăstirii Cozia pe care îl închină Duminicii tuturor sfinților⁵⁵.

Întrucît nucleul acestei compoziții este un Deisis, scena se înrudește ca redactare și sens cu A doua venire a lui Christos, prin urmare prezența ei în naos împlinea rolul de invocare a sfinților protectori, devenind astfel o completare a Judecării de Apoi.

Judecata de Apoi prezintă o redactare mai amplă decît cea întîlnită în pictura athonită sau cretană, chiar dacă nu ajunge la complexitatea soluțiilor iconografice rusești. Îmbogățirea acestei teme se face atît pe seama textelor evanghelice, cît și prin valorificarea unor izvoare apo-

⁵³ Vezi nota 18.

⁵⁴ Ana Dobjanschi, Victor Simion, *Arta în epoca lui Vasile Lupu*, București, 1979, p. 61 și pl. 39—41; Al. Efremov, *Portrete de donatori în pictura de icoane din Țara Românească*, în *BMI*, XL, 1 1971, p. 46—47; Bianu, Hodoș,

op. cit., p. 217—221; R. Crețeanu, *Un egumen al Tismanei: mitropolitul Ștefan al Ungrovlahiei*, în *M.O.*, nr. 1—3, 1977, p. 126—129.

⁵⁵ Apud T. G. Bulat, op. cit., p. 443.

crife bogate în detalii narative cu caracter moralizator (apocalipsul Maicii Domnului) sau prin traducerea în imagini a unor norme etice creștine conținute de Pravila mică și Îndreptarea legii.

Generalizarea Judecării de Apoi în pictura muntenească din această perioadă, precum și frecvența cu care începînd cu ansamblurile de la Biserica Crețulescu și Văcărești (1722) întîlnim ilustrarea Apocalipsei lui Ioan, constituie dovada convingătoare a unei intercorelări între programul iconografic al picturii murale și criza politico-morală pe care țările române o traversează, ceea ce duce la preocupări tot mai clare în zona literaturii ce oferea un răspuns privind soarta individului.

Deci, în concluzie, cele trei dominante tematice ale picturii de la Hurezi : marială, hagiografică și eshatologică reprezintă coordonatele esențiale ce caracterizează întreaga pictură din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, ca și tendințele cele mai generale ale literaturii epocii. În manuscrisele veacurilor XVIII și XIX predomină textele închinat Mariei, o bogată literatură hagiografică, apocrifă și eshatologică, așa cum reiese din analiza cantitativă a celor trei mii de manuscrise publicate de Gabriel Ștrempel.

Tematica picturii hurezene se înscrie pe linia unei tendințe a gândirii literar teologice a vremii, cum o confirmă faptul că multe din noutățile iconografice de la ctitoria brîncovenească devin în veacul următor cărți populare, ilustrînd gustul literar și mentalitatea unui întreg neam, la granița dintre lumea medievală și cea nouă, modernă. Evangheliile apocrife, Apocalipsul Maicii Domnului, Minunile Maicii Domnului, cronografele, Varlaam și Ioasaf, Eustație Plakida reprezintă o componentă esențială a literaturii populare din veacul al XVIII-lea, chiar dacă în paralel cărturarii umaniști citesc, traduc, pun să se copieze tot mai multe texte cu caracter politic, beletristică cu conținut etic — o literatură ce depășește cadrele mentalității medievale și se înscrie în largul și complexul fenomen de emancipare a culturii și gândirii românești prin dialogul tot mai fertil cu ideile iluminismului european.

LA PEINTURE DE HUREZI — RÉALITÉ ARTISTIQUE ET CULTURELLE DU XVII^e SIÈCLE

R É S U M É

Le monastère Hurezi bâti, orné et doté de 1690 à 1703, représente le plus significatif ensemble d'art de la Valachie à l'époque de Constantin Brâncoveanu.

Le programme iconographique de la peinture murale suit le répertoire thématique traditionnel dans une variante complexe qui constitue un saut qualitatif vis-à-vis de la peinture de l'époque de Matei Basarab, mais également une série de particularités qui expriment les intentions du fondateur, traduites par le savant archimandrite Ioan.

Nous proposons comme explication de cette mutation le nouvel horizon culturel qui se profile pendant le XVII^e siècle, par les traductions imprimées et la transcription de livres grecs ou russes qui apparaissent à Venise, Lwow et Kiev vers 1650, représentant soit une littérature de culte, soit une riche littérature apocryphe et hagiographique (des Chronographes, l'Apocalypse de la Vierge, le Pardon des pécheurs d'Agapie Landos (1661), le *Minei* de M. Mangonios, le *Pateric* de Lavra Pecerska), soit les textes de normes juridiques et éthiques religieuses (Le Code de Govora et la Correction de la loi). La riche bibliothèque de Hurezi, tout comme celle de Bistrița pouvaient offrir les sources littéraires nécessaires pour les nouveautés iconographiques de Hurezi.

On peut déceler quelques particularités du programme iconographique : 1. la fréquence des thèmes marials ; des hymnes liturgiques, des représentations singulières comme Platitera, Eleusa, la Vierge et le Pocrov, des illustrations de textes apocryphes, comme l'apothéose de la Vierge ;

2. les thèmes hagiographiques : le Dimanche de tous les saints — peint pour la première fois à Hurezi — , la représentation répétée des saints patrons du fondateur, Constantin et Hélène, et la vie de Constantin, avec un évident message antiottoman, la représentation des saints indigènes, protecteurs de la Valachie : Nicodim et Grégoire le Decapolyte et, enfin, la représentation de Varlaam et Joasaaf ; 3. les représentations ayant un caractère eschatologique concentrées sur le Jugement dernier, qui apparaît dans une rédaction ample et contient aussi l'illustration de certaines normes des codes de Bessarabie. La généralisation de ce thème justement pendant les dernières décennies du XVII^e siècle reflète probablement la crise politique et morale du monde valaque, menacé par un avenir toujours plus incertain.

Les nouveaux thèmes de Hurezi, ou les textes qui ont pu les inspirer, deviennent littérature populaire au XVIII^e siècle, reflétant la mentalité, le goût et la culture de tout un peuple.

CONTRIBUȚII LA CUNOAȘTEREA POPULAȚIEI ROMÂNEȘTI A JUDEȚULUI ALBA LA MIJLOCUL SECOLULUI AL XVIII-LEA ÎN LUMINA VALORILOR DE CULTURĂ ȘI ARTĂ

IOANA CRISTACHE-PANAIT

Situat în inima Transilvaniei, dominat de Munții Apuseni, în care se înscriu punctele cele mai îndepărtate ale hotarelor sale de Nord și Vest — vârful Biseriçuța Moșului și respectiv izvoarele Arieșului, iar la sud de masivul Șurianului, străbătut de Mureș, de la Stîna de Mureș pînă la Șibot, beneficiind și de relief depresionar și de podiș¹, pămîntul județului Alba a fost continuu locuit din cele mai îndepărtate vremuri. Faptul este îndestul dovedit de rezultatele cercetărilor arheologice, datorate, în bună măsură, colectivului de specialiști ai Muzeului Unirii din Alba Iulia, și oglindesc succesiunea tuturor perioadelor istorice². Subliniem intensă locuire din epoca dacică, așa cum o vădese, pînă acum, vestigiile surprinse în 51 de așezări, ce-și desfășurau viața în jurul cetăților fortificate³.

În secolul al IX-lea, procesul de cristalizare politică, în forme specifice românești, este în plină desfășurare, Apulum fiind sediul principal al formațiunilor teritoriale⁴. Stadiul de maturitate al acestora va fi dovedit de vitalitatea lor, în condițiile istorice ale stăpînirii străine, de recunoașterea lor ca instituții românești, pînă tîrziu în secolul al XVI-lea. Sînt binecunoscute în istorie rosturile familiei cnezilor de Lupșa, ale districtului românesc de pe aceeași vale a Arieșului, cu sate cneziale, documentele surprinzîndu-i, la 1437 pe „Kenezius de Byzere”, iar în 1494 pe cei din Muncel⁵. În 1547, în fruntea districtului Abrud se afla voievodul Iacob⁶, iar în 1589 sînt amintiți, din cadrul acestui district, cnezii din Abrud-sat, Bucium, Cărpiniș și Mușca⁷. Documente din aceeași vreme atestă la Cîmpeni instituția cnezilor români⁸. Pe valea Ampoiului, sînt menționați în 1326, cnezii de Fileșd⁹, iar în 1453, „Kenesius de Thoti”¹⁰ pe a Tîrnavei, la 1477, cei de Zepmezew¹¹ (Șona). Cnezi erau, desigur, Dragomir și Sișmon, amintiți la 1354, în preajma Albei

¹ *Județele patriei. Alba*. Monografie, Ed. Sport Turism, București, 1980, p. 9—12.

² *Ibidem*, p. 32—41.

³ *Ibidem*, p. 32; M. Macrea, *Cetățile dacice de la Căpîlna în Cetăți dacice din sudul Transilvaniei*, București, 1966; Alex. Popa și Ioan Al. Aldea, *Colonia Aurelia Apulensis Crhysopolis*, în *Apulum*, X, 1972, p. 210, nota 2; I. Berciu, V. Moș, *Contribuția Muzeului din Alba Iulia la cunoașterea culturii dacice*, în *Crisia*, I, 1972, p. 65—78; H. Ciugudean, *Noi descoperiri arheologice pe teritoriul județului Alba*, în *Apulum*, XVII, 1979, p. 68—84; Judita Vinkler, Matilda Takács, Gh. Păiuș, *Așezarea dacică și daco-romană de la Cicău*, în *Apulum*, XVII, 1979, p. 129—189; Ion II. Crișan, *Necropola dacică de la Cugir (județul Alba)*, în *Apulum*, XVIII, 1980, p. 81—86.

⁴ *Județele patriei. Alba*, p. 41—42.

⁵ Coriolan Suciu, *Dicționar istoric al localităților din Transilvania*, vol. 1, București, Ed. Academiei, 1967, p. 81, și respectiv p. 410.

⁶ Pavel Binder, *Geografia istorică a Munților Apuseni în orînduirea feudală*, în *Apulum*, XIII, 1975, p. 530—532.

⁷ *Idem*, *Abrudul medieval*, în *Apulum*, XVIII, 1980, p. 217.

⁸ G. Nussbacher, *Un privilegiu pentru ridicarea unei mori la Cîmpeni în anul 1587*, în *Apulum*, XVII, 1979, p. 295—297.

⁹ C. Suciu, *op. cit.*, vol. II, București, Edit. Academiei, 1968, p. 330.

¹⁰ *Ibidem*, p. 185.

¹¹ *Ibidem*, p. 176.

Iulii, unde-și aveau curțile (curiae)¹². Dacă, de pe valea Aindului, pe enezii de la Nirmezeu (Poiana Aindului)¹³ îi atestă slova unui document din 1331. pe cei vecini, de la Cicău, îi atestă ctitoria de piatră existentă, mărturie din același veac.



Fig. 1. — Ctitoria cnezială, de piatră, de la Lupșa.

Conducător important al unei formațiuni teritoriale românești, va fi fost, desigur, pe valea Sebeșului, acel Petru de care își leagă numele un sat, un castru, o biserică¹⁴, și poate și unul dintre semețele virfuri ale Șurianului.

Dintre cele aproape 700 unități administrative ale județului Alba, după arondarea conform legii nr. 2 din 1968, la care adăugăm și satele desființate, numai 254 sînt atestate documentar¹⁵, pînă la 1900. Faptul ilustrează, dincolo de penuria izvoarelor scrise, viața patriarhală, după obiceiul pămîntului, a așezărilor românești, procesul tîrziu de feudalizare.

Pentru aprecierea diferenței între atestarea documentară și existența așezării am ales cîteva exemple. Lupșa¹⁶, cu primă mențiune documentară la anul 1366, are, prin diploma de privilegii, din anul următor, al lui Nicolae Cînde și a urmașilor săi, obținută „pentru meritele și credincioasele sale slujbe”¹⁷, actul edificator al vechimii și evoluției anterioare. Mănăstirea Rîmeți, a cărei existență dădea numele așezării, primise, cu mulți ani înainte, cu șase decenii în urmă, față de prima atestare documentară a acesteia¹⁸, o nouă podoabă picturală. Săcătura (azi Vadul Moșilor), care își află iniția consemnare la 1760, edificase în 1516 lăcașul de lemn, mistuit de foc în noaptea de 14 spre 15 august 1834¹⁹. La Ighiel, sub monumentul actual, din secolul al XVIII-lea, cercetările arheologice au surprins fundațiile ctitoriei anterioare, tot din zid²⁰, dovadă a vechimii acestei așezări semnalate abia la 1733.

¹² Șt. Pascu, *Voievodatul Transilvaniei*, vol. II, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1979, p. 118.

¹³ C. Suciu, *op. cit.*, II, p. 51.

¹⁴ *Ibidem*, p. 39, 108.

¹⁵ Statistică întocmită după lucrarea citată a lui Coriolan Suciu. La acestea le vom adăuga însă pe cele omise din conscripția lui Bucov, precum și pe cele a căror surse de menționare nu au fost semnalate încă.

¹⁶ C. Suciu, *op. cit.*, I, p. 370.

¹⁷ Valer Butură, *Contribuții la studiul fierăritului în Munții Apuseni*, în *Apulum*, X, 1972, p. 586.

¹⁸ C. Suciu, *op. cit.*, II, p. 80.

¹⁹ Însemnări de pe cărți vechi și din protocoale.

²⁰ Al. Bogdan, *Biserica din Ighiel. Cercetări preliminare*, în *Apulum*, VI, 1967, p. 643—645.

În ceea ce privește evoluția și caracterul așezărilor din Alba, desprinse din primele atestări documentare, este semnificativ atributul românesc al multora dintre acestea. Neoprinde-ne asupra acelorora la care numele s-ar explica printr-o așezare paralelă, de la un moment dat, de oaspeți sau ocu-

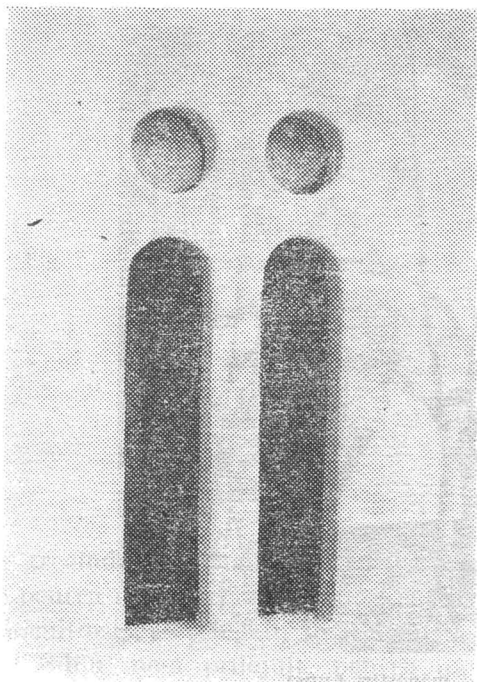


Fig. 2. — Fereastră de la biserica din Cicău.



Fig. 3. Fragment de pictură de la Rimești, cu pisană din 1377. →

panți²¹, amintim : Olaharkus (1310); Villa Olachalis Apahida (1343); Villa Olachalis Dyomal (1413); Alter Gyog Volachalis (1413); possessiones sau ville Volahalles superior et inferior Nadasd (1418); poss. Wollachalis Hoporthon (1424); Olahsenmicloș (1461); Olahgald (1527); Olah Beseniö (1620)²² ș.a.

În sprijinul acelorasi aspecte, sus-menționate, pledează și toponimia, în genere. Urbarii²³, procese de hotărnicii²⁴, cercetări de teren²⁵, relevă originea românească absolută a numirilor topice.

Ca și pentru restul Transilvaniei primele statistici ale populației din Alba sînt cuprinse în conscripțiile secolului al XVIII-lea²⁶, și cărora își datorează și înția semnalare, 34 dintre așezări.

Dintre cele trei conscripții, ultima, din 1760—1762, legată de numele generalului Bucov, a fost unanim socotită, de istoriografi, ca fiind cea mai reală, completă, exactă, conștiincioasă, grație administrației austriece, militare și civile, care i-au imprimat aceste calități de care au fost lipsite cele întocmite anterior, prin persoane ecleziastice, singurul ei neajuns fiind socotit cel al întocmirii pe familii²⁷.

²¹ Villa Olachalis Buchard, 1346 — Magyarbochard — 1505 (cf. C. Suciu, *op. cit.*, I, p. 107); Olahchezthwe, 1482 — Magyar Chesztve, 1600 (cf. *ibidem*, p. 151); Pianul românesc — Pianul săsesc (cf. *ibidem*, II, p. 42); Gîrbova românească — Gîrbova maghiară (*ibidem*, I, p. 265); Lopadea veche românească — Lopadea nouă ungurească, (*ibidem*, I, p. 362).

²² C. Suciu, *op. cit.*, II, p. 379, p. 29; I, p. 193, p. 421, p. 294; II, p. 130; I, p. 313; II, p. 113.

²³ Vasile Ionaș, *Urbariul satului Micești, din 1766, în Apulum*, XIII, 1975, p. 419, 431.

²⁴ De exemplu, pentru satul Făget, situația este dovedită printr-un act de la Arh. St. Alba Iulia, Fond Blaj, pachet VII (1776—iunie 16).

²⁵ Traian Pătrășcanu, *Toponimia comunelor Zlatna și Ciugud din raionul Alba, în Apulum*, VI, 1967, p. 677—697.

²⁶ Conscripția lui Clain, din 1733, la A. Bunea, *Din istoria românilor. Episcopul Ioan Inuchentie Clain (1728—1751)*, Blja, 1900, p. 305—415. Conscripția din 1750, la *idem*, *Statistica românilor din Transilvania în anul 1750 făcută de vicarul episcopesc Petru Aron*, Sibiu, 1905; Conscripția lui Bucov, la Virgil Ciobanu, *Statistica românilor ardeleni din anii 1760—1762, în Anuarul Institutului de Istorie Națională*, III, Cluj, 1926, p. 623—700.

²⁷ V. Ciobanu, *op. cit.*, p. 699; Natalia Giurgiu, *Trei conscripții din secolul al XVIII-lea privind populația românească din Transilvania, în Studia Universitatis Babeș Bolyai Historia*, fasc. 1 1966, p. 55—64; I. Ranca, *O conscripție necunoscută de la 1748 a populației românești din scaunul Ghiorghieni, în Apulum*, XVI, 1977, p. 336.

Având în vedere perimetrul actual al județului Alba, am identificat, în conscripția lui Bucov, 226 așezări, cu 21 661 familii ²⁸, la care aplicând coeficientul demografic 5, obținem 108 125 suflete, ceea ce ar reprezenta o șeptime din numărul total al populației românești din Transilvania, obținut pe aceeași cale.

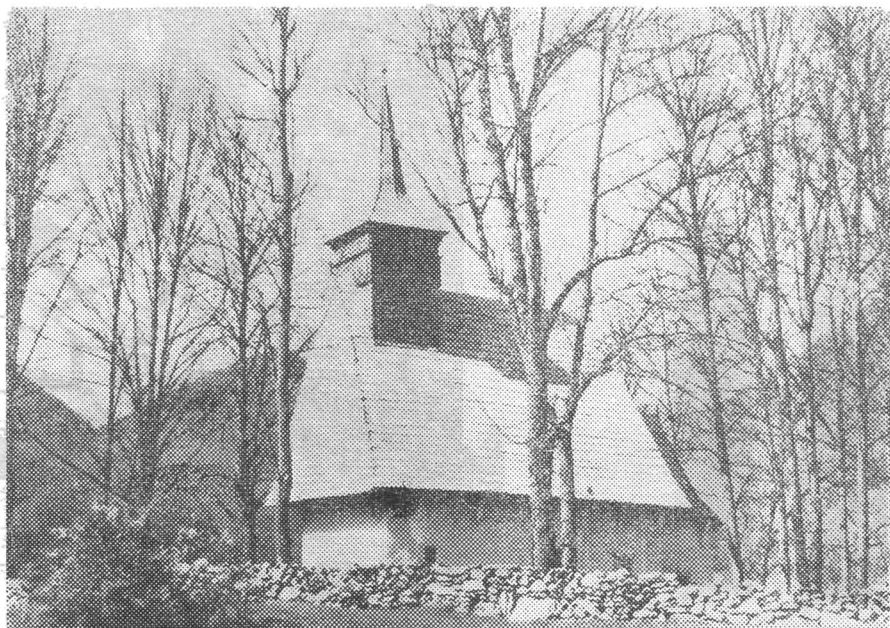


Fig. 4. — Biserica de lemn a fostei mănăstiri Lupșa.

Ceea ce vrem să dovedim, cu probe demne de crezare, este faptul că această cifră era departe de a corespunde numărului real al populației românești, din zona în discuție, că ele relevă, în instanța istoriei, lipsuri ale conscripției, de care trebuie să se țină seama în aprecierea globală a populației Transilvaniei, de la mijlocul secolului al XVIII-lea.

Probele sînt alcătuite din : știri documentare, cărți, bunuri patrimoniale, monumente istorice, vestigii prin care trecutul trăiește și se continuă în prezent, și prin care, citindu-l pe Nicolae Iorga, unele părți ale trecutului : „... care erau și înainte dar nu se vedeau, fiindcă nu trebuia, nu se cereau să se vadă, se ivesc deodată limpezi și impresionante, pentru că acea lumină a altei vremi, umblînd destăinuitoare s-a oprit în sfîrșit și asupra lor” ²⁹.

Un prim document care vădește arbitrariul datelor, ca și participarea instituțiilor ecleziastice — arhidiaconatele unite — , este din zilele alcătuirii conscripției. Un act al Comisiei aulice Alba Carolina, din 14 iulie 1761, intitulat, sugestiv, „Promemoria” ³⁰, atrăgea atenția nepotrivirii dintre situațiile furnizate de arhidiaconate și cele ale fîscului, cerînd primelor, să-și verifice rapoartele, și numai dacă ele corespund adevărului, să rămîină biserica uniților. Printre exemplele date apar și nouă așezări din Alba ³¹, din care amintim cîteva. La Acmariu, în raportul arhidiaconatului apar 21 familii unite, iar în cel al fîscului nici una. În tabelele lui Bucov sînt înregistrate aici 19 familii unite, 45 ortodoxe și o biserică unită ³². La Oenișoara, 22 familii în primul raport și 2 în celelalte. La Bucov situația fiind : 15 familii unite, 15 ortodoxe, o biserică unită ³³. La Băgău, urmînd ordinea, avem 23 familii unite, și respectiv una, iar în conscripție : 3 familii unite, 80 ortodoxe ³⁴. La Cisteiu de Mureș se atrage atenția, că din 25 aprilie acel an, tot satul a defectat de la unire, în timp ce la Bucov, întreaga obște, 51 de familii, este înregistrată ca unită ³⁵.

²⁸ Dintre care 2 937 uniți și 18 724 ortodocși.

²⁹ *Istoria lui Mihai Viteazul*, Ed. Militară, București, 1968, p. 412 (din comemorarea lui Mihai Viteazul la Academia Română în fața parlamentarilor din provinciile desrobite, tip. în 1918).

³⁰ Arh. St. Alba Iulia, Fond Blaj, pach. III (1760—1766); acte în limba latină.

³¹ Crăciunelul de Jos, Oenișoara, Ciuguzel, Asinip, Cisteiu de Mureș, Ciumbud, Băgău, Rîmeți, Acmariu.

³² V, Ciobanu, *op. cit.*, p. 627.

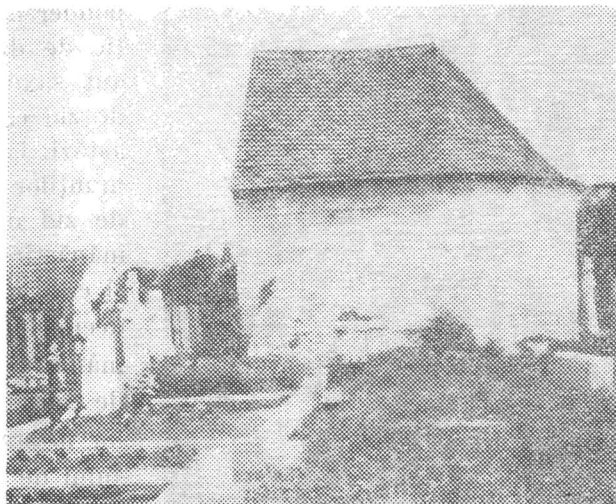
³³ *Ibidem*, p. 626.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*.

Semnalarea acestor situații ³⁶ a fost făcută cu singurul gând de a susține afirmația privind arbitriul datelor. În același scop semnalăm înșiruirea în conscripție a 21 de localități din Comitatul Cetatea de Baltă ³⁷, dintre care 5 din județul Alba, cu rubricile total necompletate la unele, iar

Fig. 5. — Sebeș. Absida bisericii vechi.



la altele trecindu-se numai în dreptul familiilor ortodoxe un număr cu totul derizoriu ³⁸, formulându-se pentru toate explicația că întrucât nu sînt date în rapoartele arhidiaconatului, se presupune că toți locuitorii acestor sate sînt neuniți. Un fragment dintr-o altă conscripție oficială, din 1761, aflată la Sibiu, ne-a prilejuit, pentru unul din cazurile din Alba, să apreciem diferența dintre cifra înscrisă de Bucov și cea reală, și anume pentru Jidvei, unde sînt menționate 8 familii, în timp ce în conscripția de la Sibiu aflăm înregistrate 100 familii (20 unite, 80 ortodoxe și lăcaș de cult) ³⁹

Pentru Șona, unde sînt trecute numai 14 familii, evocăm, pentru vechimea și puterea comunității românești, instituția cnezială din secolul al XV-lea, iar pentru existența lăcașului de cult, un document edificator din arhiva blăjană ⁴⁰, ca și menționarea ei, în conscripția lui Clain ⁴¹.

Pe aceeași linie, a unor situații incomplete, trunchiate, semnalăm lipsa unor lăcașuri de cult, a căror existență, în timpul lucrărilor de conscriere, nu suportă dubii. Mănăstirea Lupșa, din 1429, prezentă în conscripția lui Aron ⁴², lipsește de la Bucov. La Măgina, figurează de asemeni un singur lăcaș ⁴³, deși, alături de vechea mănăstire exista sigur un lăcaș de lemn, anterior anului 1665, care în 1820 a fost mutat în satul Decea ⁴⁴. Mănăstirea Ciunga, din Pădurea Chereucului, a cărei dăinuire, atunci, este dovedită printr-un document din 1759 decembrie 22, cînd era în atenția Blajului ⁴⁵, a fost de asemeni ignorată de conscriptori ⁴⁶. Lipsa unor așezăminte de cult poate crea suspiciuni și asupra exactității numărului de familii înregistrate.

³⁶ Altele sînt: Ciombrud, cu mențiunea obștea defec-

tată de la unire; iar la Bucov: 20 familii ortodoxe, una biserică ortodoxă (cf. V. Ciobanu, *op. cit.*, p. 626); Crăciunelul de Jos, cu 20 familii unite, în raportul arhidiaconatului și 4 familii în cel al fîscului; la Bucov: 9 familii unite, 107 ortodoxe, una biserică unită (cf. V. Ciobanu, *op. cit.*, p. 625); Ciuguzel; în raportul arhidiaconatului, 11 familii unite, în cel al fîscului 9 familii; la Bucov: 6 familii unite, 43 ortodoxe, una biserică ortodoxă (cf. V. Ciobanu, *op. cit.*, p. 626); Asinip: în raportul arhidiaconatului, 18 familii unite, în cel al fîscului, una: la Bucov: 9 familii unite, 40 ortodoxe, una biserică unită (cf. V. Ciobanu, *op. cit.*, p. 626).

³⁷ V. Ciobanu, *op. cit.*, p. 627—628.

³⁸ Bălcaciu (nici o înregistrare); Jidvei (8 familii); Petrisat, (10), Șona (14), Veseuși (40). Menționăm că la Bălcaciu, conscripția lui Clain înregistra 100 de suflete (cf. *Șematism*, Blaj, 1900, p. 179).

³⁹ Arh. St. Sibiu, fond Bruck, Q 1—4, 196, f. 4.

⁴⁰ Arh. St. Alba Iulia, pach. V (1770—1772), o jalbă de familie din 1771 ianuarie 23 relatează: „...Într-un din zile ieșind din biserică...”

⁴¹ *Șematism*, p. 181.

⁴² Arh. St. Alba Iulia, fond Blaj, Cab. Mitropolitului, 29/1750.

⁴³ V. Ciobanu, *op. cit.*, p. 625.

⁴⁴ Ioana Cristache-Panait, *Arhitectura de lemn a județului Alba — satul Decea* (lucrare de plan 1981, Institutul de Istoria Artei).

⁴⁵ Arh. St. Alba Iulia, fond Blaj, pachet 1757—1760 (sub dată).

⁴⁶ La Bucov apare un singur lăcaș (V. Ciobanu, *op. cit.*, p. 627). Era biserica parohială de lemn, din 1700, care dispărea după 1932.

Dintre localitățile omise de conscripția lui Bucov sînt unele pentru care nu se impun probele existenței. Este cazul Sebeșului, despre care Nicolae Iorga afirma: „nici un oraș din Ardeal nu e așa de mult și așa de vădit al nostru”⁴⁷. Este orașul ales, nu întîmplător, de Coresi, pentru



Fig. 6. — Icoană realizată în 1774 de Stan Zu⁴⁸ gravul pentru biserica de la Valea Dosului.

tipărirea, în 1580, a Sbornicului slovenesc, și a cărei preponderență românească este, astfel, afirmată într-o situație de dijme, din secolul al XVIII-lea: „Valachi superant saxones pluralitate personarum”⁴⁸. Absida lăcașului de zid care trebuia să fie înregistrat de Bucov, există și astăzi, iar mărturiile îl atestă prompt în relațiile cu sudul munților⁴⁹. Sebeșului îi alăturăm Lancrămul, cu biserica de zid din 1439, sediu episcopal în secolul al XVI-lea, mănăstire, din același veac, cu ctitori de la sudul munților⁵⁰, și care în situația amintită, din secolul al XVIII-lea, a decimelor⁵¹, este trecut în rîndul localităților curat românești, ca și Răhăul și Lomanul, ocolite, de asemeni, de conscriptori. Adăugăm, pentru cele din urmă, prezența lor în statisticile anterioare⁵², iar pentru existența lăcașului de la Răhău, grinda cu inscripție din 1761, frumos săpată⁵³.

Este dificil a grupa așezările omise de Bucov pe categorii de mărturii, dată fiind aflarea, în genere, a mai multor subiecte susținătoare, a existenței unora dintre așezări și lăcașuri, toate suprapunîndu-se și confirmînd, în același timp, veridicitatea tradiției populare.

Vom începe prin a îndreptăți conscripțiile primei jumătăți a secolului al XVIII-lea, în măsura în care găsim în ele sate absente din tabelele lui Bucov. Vom enumera, în acest sens, așezările: Petrești⁵⁴, Strugari⁵⁵, Deal⁵⁶, Cilnic⁵⁷, Șugag⁵⁸, Pianul de Jos⁵⁹. Pentru ultima așezare adăugăm remarcile din situația de dijme (1774—1775), pentru acest Pian Săsesc, trecut în rîndul satelor mixte: „pluralis alterus religionis. Incola greci-ritos uniti superant numero evangelicos”. Cu sursa documentară, mai sus-amintită, suplinim și lipsa din conscripția lui Bucov, a așezării Uioara de Sus⁶⁰.

Cîteva documente din arhiva blăjană⁶¹ lămuresc situația unor așezări din jurul Zlatnei. La cererea din 1774 aprilie 21, a ortodocșilor din Valea Dosului (azi Izvorul Ampoiului), de a-și construi biserică, se răspunde, în 1780 ianuarie 3, că nu este nevoie, fiind în vecinătate trei biserici: „causa schismaticorum propice erectu existent templa”. Acestea erau indicate la Zlatna

⁴⁷ *Neamul românesc în Ardeal și Țara ungurească la 1906*, București, 1939, p. 117.

⁴⁸ Arh. St. Alba Iulia, fond Blaj, pachet VI (1774—1775).

⁴⁹ Un antologhion Rîmnic, 1736, este cumpărat, în același an, pentru biserică, cu 20 florinți (Cf. N. Iorga, *Scriitori și inscripții ardeleni și maramureșene*, II, p. 175).

⁵⁰ Pr. Ioan Lasiță *Cîteva mărturii cu privire la scaunul vlădicesc de la Lancrăm*, în *Îndrumător pastoral*, III, 1977, p. 115—117.

⁵¹ Situația de decime și obligații a satelor din scaunul săsesc către biserica evanghelică (document citat la nota 48), poate fi un argument pentru afirmația că documentul din 1330 mai 30 (*Documente privind istoria României, veacul XIV. C. Transilvania*, vol. II (1321—1330), p. 324—326), privind obligațiile către Capitulul romano-catolic din Oradea, cuprindea, printre preoții răzvrățiți, și mulți preoți români, și bisericile lor, actul diferențiînd, de altfel, în cadrul parohiilor, pe oaspeți (sași n.n.) și locuitori (români)—n.n.

⁵² *Șematism*, p. 529, 538.

⁵³ Încăstrată în zidul bisericii de la începutul secolului al XIX-lea.

⁵⁴ Amintită de conscripția lui Clain, cf. C. Suciu, *op. cit.*, II, p. 39.

⁵⁵ Semnalată de conscripțiile lui Clain și Aron, *ibidem*, p. 148.

⁵⁶ *Ibidem*, vol. I, p. 192—193; *Șematism*, p. 529.

⁵⁷ Înregistrată de conscripțiile lui Clain și Aron, *ibidem*, I, p. 154—155. În situația de decime se menționează că „plures sunt saxones quam valachi”, fără a se insista însă asupra diferențierii numerice.

⁵⁸ Menționată de Aron, cf. *ibidem*, II, p. 178.

⁵⁹ Prezentă la Clain, cf. *ibidem*, p. 42.

⁶⁰ La Clain, cf. *Șematism*, p. 455.

⁶¹ Arh. St. Alba Iulia, pachet VIII (sub dată).

(biserica ortodoxă din 1624 nefiind prezentă la Bucov)⁶², Trîmpoaiele, aşezare şi lăcaş de cult absente în conscripţia lui Bucov, semnalate însă în cea a lui Clain⁶³, şi la Vultori, aceasta ca şi Valea Dosului⁶⁴ necuprinse în statistica discutată.

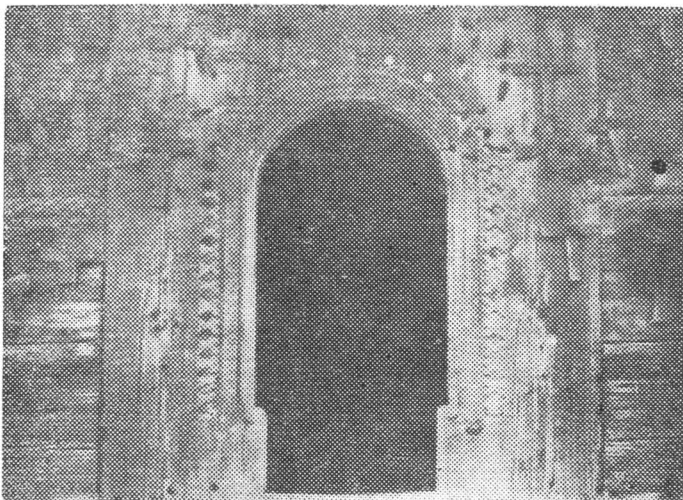


Fig. 7. -- Lăzeşti. Cadrul intrării de pe vest.



Fig. 8. -- Lăzeşti. Detaliu din grinda meşter şi pictura bolţii naosului.

Alte aşezări omise de conscriptori îşi atestă existenţa, de sine stătătoare, prin lăcaşurile de cult, azi monumente istorice. La Sohodol⁶⁵, biserica cu ziduri masive din piatră⁶⁶, a înlocuit în 1725, lăcaşul de lemn anterior. Frumoasa biserică de lemn din Lăzeşti⁶⁷ (comuna Vadul Moţilor), a fost ridicată în 1736, iar opt ani mai târziu a fost împodobită cu pictură.

Conscripţia înregistrează o singură aşezare, Poşaga, cu 269 familii şi o biserică⁶⁸, deşi atunci existau cele două sate Poşaga⁶⁹, după cum exista şi satul Belioara, căruia cercetările recente i-au coborât în secolul al XVI-lea prima menţiune documentară⁷⁰, şi al cărui lăcaş de cult, cuprins în lista monumentelor istorice, era atunci cu siguranţă edificat.

Dacă Dealul Gioagiului era o aşezare de mult constituită, mărturie fiind slova unui document din 1413 (alter Gyog volahalis), existenţa lăcaşului de cult este certificată, pentru vremea lui Bucov, de Panşa Crăciun meşter, semnat, alături de anul săvîrşirii preţiosului monument, 1742. La Întregalde data de început a monumentului de lemn actual, 1774 iulie 5, este consemnată pe filele unui Antologhion, de Rîmnic (1753), tot acesta fiind însă şi sursa documentară pentru lăcaşul înlocuit⁷¹, satul şi biserica nesemnate la 1760—1762. Cercetînd şi alte sate ale acestei comune, din munţii Traseăului, aflăm de asemeni mărturiile existenţei lor. Dacă la Necri-

⁶² V. Ciobanu, *op. cit.*, p. 629.

⁶³ C. Suci, *op. cit.*, II, p. 205.

⁶⁴ De unde reiese că existau şi uniţi, care aveau, probabil, biserica în folosinţă.

⁶⁵ Coriolan Suci, *op. cit.*, II, p. 138 (prima semnalare din 1905).

⁶⁶ În 1791, bolţile originare au fost refăcute din lemn, şi pictate.

⁶⁷ Coriolan Suci, în *op. cit.*, nu menţionează această aşezare din comuna Vadul Moţilor, ci doar pe aceea de lângă

Scărişoara.

⁶⁸ V. Ciobanu, *op. cit.*, p. 639 (editorul consideră că este vorba de Poşaga de Sus).

⁶⁹ Pe care o înregistrează Clain, cu biserică şi 850 de suflete (cf. *Şematism*, p. 369).

⁷⁰ P. Binder, *op. cit.*, p. 531, şi nota 69.

⁷¹ Pentru care cartea fusese cumpărată: „de popa Toader Dintre Găzii, dela popa Ioan din Rîmeţi, în anul 1764, meşeja sept. în 27 de zile”.

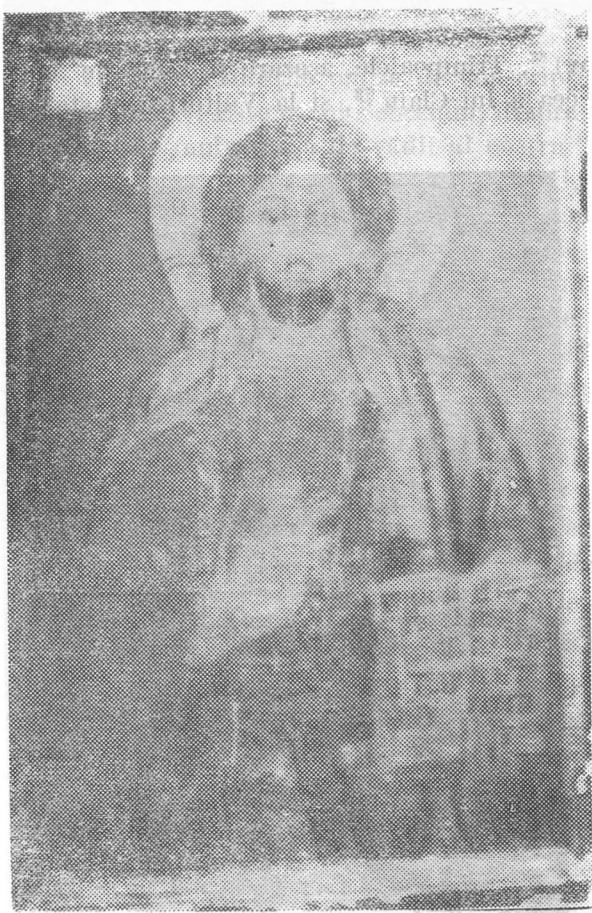


Fig. 9. — Necrilești. Icoană de la mijlocul sec. al XVIII-lea atribuită lui Iacov zugrav de la Rășinari.



Fig. 10. — Necrilești. Icoană atribuită lui Simon Zugravul, rămasă de la lăcașul dispărut.

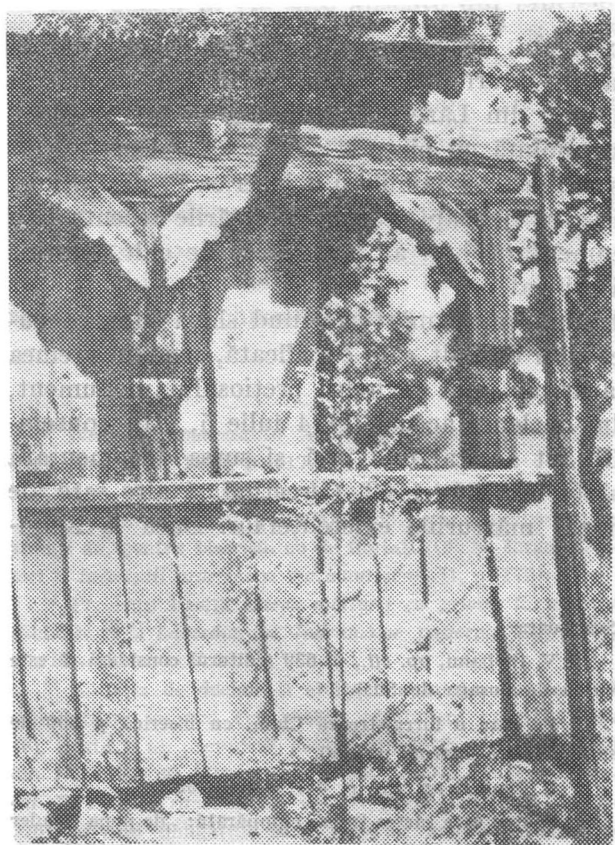


Fig. 11. — Tîrnațul bisericii dispărute din Tecsești, adăugat casei din al XVIII-lea veac, a lui Tecșa Maria.

e ști acestea sînt furnizate de icoane : a lui Iacov zugravul de la Rășinari, de la mijlocul secolului al XVIII-lea, a lui Simon zugravul ot Bălgrad, ca și din însemnările de pe ceaslovul de Rimnic (1753) ⁷², la Tecsești, acestor genuri de dovezi ⁷³ se adaugă fruntariul lăcașului dispărut, suprapus, de aproape un veac, peste tirnațul unei case bătrîne, și din a cărui inscripție se mai deslușește că este al bisericii din 1700, „Mihu Burca ot na”, fiind probabil numele meșterului ⁷⁴.

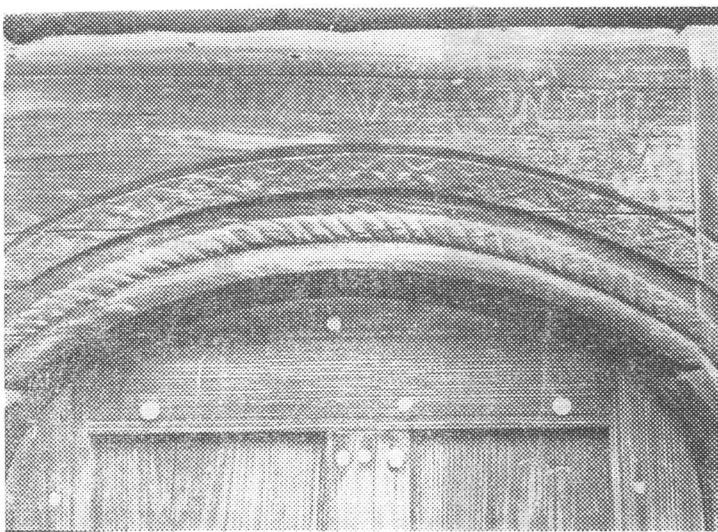


Fig. 12. -- Cadrul intrării cu inscripția din 1769 de la biserica din Brăzești.



Fig. 13. -- Monumentul de lemn din Brăzești, după restaurare.

Lăcașul de lemn de la Neagra (azi Poiana Vadului), așezare din rîndul celor omise de Bucov, exista atunci căci, în 1753, i se realizau icoanele împărătești, în aceeași vreme sau ulterior, fiind și pictat. Strămutat în centru de acum, poate la 1790, cînd ctitorul Candrea Mihăilă îi dă un clopot, a fost înlocuit în 1869 cu biserica de zid actuală. Materialul lemnos, al lăcașului dispărut, pe care stăruia pictura, a fost folosit intîi la școala de aici, apoi la aceea din Făgetul de Sus. Meșterii lemnari din Neagra erau renumiți, însemnarea pentru renovarea, între 1839—1842, a bisericii de lemn de la Tomnatecul de Jos (Hunedoara), fiind grăitoare în acest sens : „... și numai un maistor au lucrat pe ea cu numele Peteleu Pătru din Neagra...” ⁷⁵.

Birne cu fragmente de pictură, refolosite de această dată pentru o originală casă a toacelor, atestă și așezarea de la Arieșeni ⁷⁶, prin lăcașul său de cult ⁷⁷, care l-a precedat pe cel din 1791, monumentul istoric de acum.

Ne vom opri, în cele ce urmează, asupra acelor așezări, absente din înregistrările anilor 1760—1762, și a căror existență o pledează însemnările de pe vechile tipărituri. Ioan Moldoveanu scria la vîleatul 7210 (1701) iunie 7, zapisul de dăruire al Cazaniei lui Varlaam : „la biserica din Gura Negrii ⁷⁸, unde este hramul Sfinților îngeri, ce se zice românește sfinții arhangheli...”, cerînd „fraților români”, de acolo, să-l pomenească ⁷⁹. Tot un exemplar din această tipăritură

⁷² Ioana Cristache-Panait, *op. cit.*

⁷³ Icoană, 1777; cărți de la sudul munților.

⁷⁴ Ambele așezări, Tecsești și Necrilești, au în lucrarea lui C. Suciuc mențiuni din secolul al XX-lea (*op. cit.*, II, p. 185; I, p. 422).

⁷⁵ C. Suciuc, *op. cit.*, I, p. 422, prima mențiune în 1850.

⁷⁶ C. Suciuc, *op. cit.*, I, p. 44, prima mențiune în 1909.

⁷⁷ La care se adaugă și icoana, din prima jumătate a secolului al XVIII-lea, a Mariei cu proorocii mesianici.

⁷⁸ Așezare contopită în Vadul Moșilor. La Coriolan Suciuc, *op. cit.*, I, p. 274, prima mențiune, 1954.

⁷⁹ Fl. Dudaș, *Cazania lui Varlaam în vestul Transilvaniei*, Timișoara, 1979, p. 191—193.

ieșeană atestă, prin însemnările așternute pe filele ei, la 1727 și ulterior la 1767, mănăstirea Ocășești, vădind astfel că biserica de lemn — monument istoric —, de la Subpiatră⁸⁰ (comuna Sălcioa de Jos), prelua, în 1797, tradițiile istorice ale străvechiului lăcaș⁸¹.



Fig. 14. — Monumentul de la Pianu de Sus.

Pentru Baia de Arieș, Sartăș, Muncel și Brăzești, conscripția lui Bucov, indică un singur lăcaș de cult, deși statisticile anterioare înscriu biserici și popor în fiecare dintre primele trei așezări⁸². Sintem, prin însemnarea de cumpărare a unui octoih de Blaj (1760): „...pe seama bisericii de la Brăzești”, în 1761 mai 15, în posesia mărturiei istorice care atestă lăcașul de cult, ale cărui începuturi coboară mult în vreme, din moment ce, în 1769, conform inscripției, a fost înlocuit prin monumentul existent. În aceste condiții, a omiterii substanțiale a bisericilor în ființă, din conscripția lui Bucov, se ivește semnul întrebării și asupra numărului de numai 175 familii, însumate pentru cele patru așezări⁸³, de pe valea Arieșului.

Însemnările de circulație a unui exemplar din Chiriadromionul de Alba Iulia (1699), atestă, pentru prima jumătate a secolului al XVIII-lea, biserica de la Certege⁸⁴ și implicit așezarea⁸⁵. Lăcașul din satul Curături⁸⁶ (comuna Roșia Montană), era o realitate istorică, la 1776, când pe un Antologhion de Rîmnic (1737), preotul cumpărător consemna să fie al urmașilor, de vor învăța carte, iar de nu să rămîie în biserica Curatuașului⁸⁷.

Cea mai revelatoare, pentru atestările prin tipărituri a unei așezări, este aceea privind Rimetea (fost Troscu, Trascău). Prețioasa tipăritură buzoiană, din 1704, pe care o aducem ca mărturie⁸⁸, are următoarea însemnare: „Acest apostol l-am scos eu din tipăriturile cei vechi cînd era biserica Troscului din lemn, erei Ioniță Oleanu leat 7263” (1755). Fără echivoc, însemnarea lasă să se înțeleagă că atunci exista o biserică de zid, de la cea veche, din lemn, preluîndu-se și această carte. În lumina acestor date lăcașul de la Trascău, cît și populația românească pe care o deservea, ar fi trebuit să figureze în conscripția lui Bucov.

⁸⁰ C. Suci, *op. cit.*, II, p. 149, prima mențiune la 1909.

⁸¹ De la care se păstrează și valoroase icoane, de factură post-brincovenescă, din prima jumătate a secolului al XVIII-lea.

⁸² *Șematism*, p. 520; La Aron, Baia de Arieș împreună cu Muncelul, sînt menționate cu două biserici și 712 suflete; Sartăș și Brăzești, cu o biserică și 600 suflete, cf. Arh. St. Alba Iulia, Fond Blaj, Cab. Mitropolitului, 29/1750.

⁸³ V. Ciobanu, *op. cit.*, p. 627; cu procentul 5 ar da 875 suflete, ori chiar în conscripțiile lui Aron sînt consemnate 1 312 suflete.

⁸⁴ Inițial, cartea a fost la Certege, apoi, după o trecere prin Seliște, revine la Certege, de unde ajunge apoi la Poiana, de aici, în 1777, fiind cumpărată de Teleguț Toader din Abrud.

⁸⁵ C. Suci, *op. cit.*, I, p. 133, așezarea Certege este semnalată începînd cu 1850, ca și Seliște (cf. *ibidem*, II, p. 195).

⁸⁶ C. Suci, *op. cit.*, I, p. 184, prima mențiune din 1956 (cătun la satul Cărpiniș),

⁸⁷ Cartea se află în Biblioteca Arhiepiscopiei Cluj.

⁸⁸ Aflată la Muzeul Brukenthal Sibiu.

Pentru a încheia seria așezărilor semnalate pînă acum ca fiind absente din tabelele anilor 1760—1762, în pofida existenței lor, ne întoarcem în zona din care am plecat în urmărirea lor, și anume la Pianul de Sus⁸⁹. Lăcașul omis, ca și așezarea, este pitorescul monument de astăzi, care fusese gata și cu podoaba picturii, în 1761, conform pisaniei care mărturisea, pentru bise-

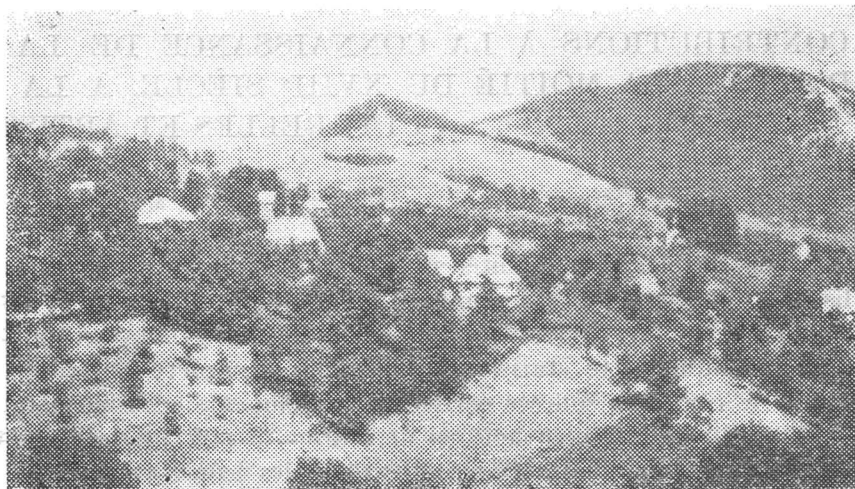


Fig. 15. — Tecsești. Vedere de ansamblu.

rica înlocuită că: „... nu s-a aflat nimeni să știe cine a făcut și cînd...”. Era lăcașul⁹⁰ căruia Șerban voievod îi trimisese proaspetele sale tipărituri, *Evangelhia* (1682) și *Apostolul* (1683), potrivit însemnării: „Aceste două cărți rumânești, *Evangelhia* și *Apostolul*, cînd a mers preasvințitul mitropolit Sava Veștemeanul la vîlădie, prin mina sfinției sale trimisu-le-au prea luminatul și milostivu domnul Ion Șerban voievod domnul Țării Românești, la biserica Pianul Rumănesc, să fie Măriei sale pomană în veci, 1684”⁹¹.

În lumina probelor, pe care aflîndu-le am încercat să le punem laolaltă, considerăm că putem susține, despre situația alcătuită în 1760—1762, că nu era exactă, conștiincioasă, și mai ales completă.

În cea ce privește numărul populației, din perimetrul cuprins acum în limitele județului Alba, apreciem că el se putea apropia de 200 000 suflete, deci aproape dublu de cel rezultat din amintita conscripție.

Remarcăm, de asemeni, intensă locuire a Munților Apuseni, acel „pămînt clasic al luptelor noastre pentru libertate”⁹². Pentru această zonă a Transilvaniei acordăm însă circumstanțe atenuante activității slujitorilor lui Bucov, în măsura în care așezările omise, cît și altele, au beneficiat de prime menționări abia din a doua jumătate a secolului trecut, și chiar din secolul nostru.

La sălbăciea locurilor, relevată adesea ca singur izvor al dirzeniei și eroismului moșilor⁹³: „sub negura vremilor românismul s-a ascuns în scorburile din munți”⁹⁴; „o populație de români căruia mediul muntenesc i-a insuflat acel duh de mîndră neatîrnare”⁹⁵, adăugăm acum, alături de sublinierea tradiției unor drepturi istorice în numele cărora luptau, puterea și vigoarea emanată din mulțimea moșilor.

În aceea ce privește sursele documentare, folosite în cauza temei propuse, evocăm idealul de inventariere a monumentelor istorice care l-a animat pe Niculae Crețulescu, și care, printr-o

⁸⁹ C. Suci, *op. cit.*, II, p. 42. În situația decimelor Pianu rumănesc este trecut în rîndul satelor curat rumânești.

⁹⁰ Înregistrat de Clain, cf. C. Suci, *op. cit.*, II, p. 42.

⁹¹ Însemnarea se află pe ambele tipărituri. Cărțile au fost aduse la Episcopia Ortodoxă de Alba Iulia, din vara anului 1981.

⁹² Eugen Hulea, *Ioan Buteanu (1821—23 mai 1849)*, în *Apulum*, X, 1972, p. 395.

⁹³ „Chiar din cauza sălbăticimei locului puterea sta-

tului nu-și putea supune această poporațiune sub administrația sa” (cf. Rubin Patița sen, *Munții noștri. Țara Jopilor, Orăștie*, 1912; „Adăpost etnic” (cf. Tache Papahagi, *Cercetări în Munții Apuseni*, București, 1925, p. 25).

⁹⁴ Octavian Goga, Prefață la lucrarea lui Kurt Hiel-scher, *România. Natură, Clădiri. Viață populară*, Leipzig, 1933, p. XI.

⁹⁵ Arh. St. Buc., Fond Ministerul Instrucțiunii, dos. 1533/1964, f. 7 și verso.

circulară din 18 noiembrie 1864, milita pentru consemnarea tuturor știrilor legate de acestea, oricât de minore ar părea: „căci de multe ori istoria a primit lumină de la o dată particulară, neînsemnată în aparență”.

CONTRIBUTIONS À LA CONNAISSANCE DE LA POPULATION ROUMAINE D'ALBA À LA MOITIÉ DU XVIII^e SIÈCLE, À LA LUMIÈRE DES VALEURS CULTURELLES ET ARTISTIQUES

RÉSUMÉ

La terre d'Alba, habitée depuis les époques les plus lointaines, a connu très tôt une cristallisation politique spécifiquement roumaine. À la suite de l'analyse statistique de la population roumaine de Transylvanie, liée au nom du général autrichien Bucov de 1760—1762, l'auteur démontre que cette statistique n'est pas complète et exacte. La démonstration est possible à l'aide de certaines sources écrites (des documents, des signatures sur les livres) ou de lieux d'art et de culture (des constructions de culte — à présent des monuments historiques, ayant une existence certaine à l'époque de leur création, des icônes et des livres datant de cette époque. L'auteur apprécie que le nombre de la population du département d'Alba comptait 200 000 habitants, presque le double de celui résulté des données de la conscription.

Par la présente étude l'auteur invite à une considération générale des biens de culture et d'art conservés par le trésor historique et artistique du peuple roumain.

ÎN TRE ARHITECTUL ION MINCU ȘI MANEA VĂTAFUL DE ZIDARI

VASILE DRĂGUȚ

De regulă, atunci cînd se vorbește sau se scrie despre opera arhitectului Ion Mincu, se insistă cu precădere asupra caracterului ei novator, valoarea fiindu-i recunoscută mai ales prin faptul că ar fi reușit să recupereze și să interpreteze în forme moderne tradițiile arhitecturii românești populare și culte¹. Nu ne propunem, acum și aici, să supunem unei minuțioase analize critice întregul dosar de probleme care ar putea fi implicate în prezentarea cazului. Pentru început, dorim să atragem atenția asupra mai multor repere fără a căror considerare obiectivă orice dezbateră riscă să alunece în zona pasiunilor subiective. Mai întîi trebuie observat că înfăptuirea unei arhitecturi cu marcă națională apăruse ca un deziderat în diverse țări europene, teza fiind susținută de unii dintre corifeii romantismului și de către unii fruntași ai revoluției de la 1848. De la poezia ruinelor cu a sa nostalgică evocare a trecutului de glorie, pînă la exaltarea interesului pentru monumentele istorice nu era decît un pas și el a fost făcut fără întîrziere, poezii Vasile Cîrlova și Grigore Alexandrescu fiind contemporani cu Nicolae Bălcescu, Cezar Bolliac, Dimitrie Pappazoglu și Alexandru Odobescu, cu toții descifratori de drumuri în cercetarea sistematică a vestigiilor de tot felul. Lui Alexandru Odobescu i se datorează în mod special criticarea împrumuturilor fără discernămint din alte arhitecturi, convins fiind că pentru realizarea unor construcții reprezentative pentru poporul nostru, arhitecții „au trebuință a pătrunde în spiritul arhitectural al vieții, au trebuință a trage din popor ideea unei arhitecturi nouă”². Îndemnînd la cercetarea temeinică și la folosirea elementelor artistice ale vechilor clădiri românești, el nu uita să precizeze: „lucrați așa fel ca din vechile monumente să iasă, precum fluturile din crisalidă, monumente mărețe, dar cu același caracter de originalitate”³ (subl. ns.).

Principal, aceleași îndemnuri erau conținute în scrierile lui Viollet-le-Duc care, adresîndu-se arhitecților francezi, îi îndemna să se întoarcă spre stilul gotic considerat de el drept cea mai reprezentativă contribuție franceză la patrimoniul arhitecturii universale, singura cu adevărat originală care a urmat antichității clasice grecești⁴. Dar convingerile lui Viollet-le-Duc nu aveau un caracter particularist, pentru că tot lui i se datorează redactarea unui studiu privind arhitectura veche rusă în care, după ce se fac aprecieri elogiative în legătură cu monumentele medievale și populare, li se recomandă arhitecților ruși contemporani să renunțe la „nefasta” imitare a stilurilor occidentale⁵. Dorința de recuperare a artei naționale de expresie legendară străbate, în acor-

¹ Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, II, București, 1965, p. 439—445; idem, *Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor*, București, 1982, p. 549—554; Gheorghe Curinschi-Vorona, *Istoria arhitecturii în România*, București, 1981, p. 290—293.

² Alexandru I. Odobescu, *Opere*, I, București, 1955, p. 18.

³ *Ibidem*, p. 83.

⁴ E. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*, I, Paris, 1854, p. 146—153.

⁵ Idem, *L'architecture russe*, Paris, 1876, p. 9.

durile muzicii wagneriene, și mișcarea artistică germană din secolul trecut, exemple asemănătoare putând fi invocate pentru Ungaria, Serbia etc. Dar, se știe prea bine, nicăieri eforturile de a produce — à tout prix ! — stiluri naționale programate nu au dat rezultatele scontate, cauza principală a nereușitei părind a fi sensibilitatea specifică a secolului, faptul că, prin chiar natura sa, această sensibilitate se orienta (cu voie sau fără voie) spre eclectismul retoric și fantezist. În raport cu toate celelalte epoci artistice, secolul al XIX-lea se individualizează prin plăcerea redescoperirilor, prin exacerbarea exotismului, domeniul favorit de manifestare fiind tocmai arhitectura. Pe continentul european ajung să conviețuiască, în relații dintre cele mai bizare, neoromaneul, neogoticul, neorenășterea (cu precădere în varianta franceză), neoclasicul și, în cele din urmă, dar mai ales în țările răsăritene, ceea ce s-ar putea numi neonaționalul. Dacă se mai ține seama, în planul reacțiilor artistice, de consecințele războaielor coloniale, de masivul import de „curiozități” din Extremul Orient, din Polinezia sau din Africa, dacă se mai ia în considerare și acel fior utopic, niciodată potolit, ne apropiem de imaginea de-a dreptul derutantă pe care secolul al XIX-lea o poate oferi celui preocupat de o analiză disociativă.

Trebuie remarcat de îndată că toată această multitudine de tentații și de formule stilistice, uneori flagrant fațetiste, ajung să se impacă și să se tolereze reciproc, reușind chiar să închege unele ansambluri arhitectonice de autentică valoare expresivă și, în orice caz, reprezentative pentru sensibilitatea artistică a secolului. Pentru că, mai presus decît stilurile de referință preluate ca model, hotărîtoare în procesul preluării și reinterpretării formelor arhitectonice a fost atitudinea eclectică, atitudine de fond căreia nu i s-a putut sustrage nimeni, nici chiar aceia care optaseră teoretic pentru o variantă stilistică bine precizată. Credem a nu greși dacă în categoria eclecticilor de substanță, dar partizani ai unui stil național, îl situăm și pe arhitectul Ion Mincu.

Stimulat, poate, și de îndemnul lui Alexandru Odobescu, tinărul arhitect Ion Mincu⁶ s-a aplecat cu interes asupra vechilor edificii românești, minăstiri și case de țară, cu dorința mărturisită de a crea o arhitectură în spirit autohton. Rînd pe rînd, clădirile proiectate de el — casa Lahovary (1886)⁷, „Bufetul de la Șosea” (1889)⁸, Școala centrală de fete (1890)⁹ au clarificat elementele componente ale unui „credo” artistic, lăsînd să se înțeleagă modul în care Ion Mincu își propunea să rezolve problema unui stil național. Că Mincu năzuise să realizeze o arhitectură de expresie națională este indubitabil, după cum nu poate fi pusă la îndoială dragostea sa sinceră pentru monumentele tradiționale românești. Atît declarațiile sale orale sau scrise, cît și studiile sale desenate¹⁰, dar mai ales edificiile pe care le-a proiectat și construit vădesc o constantă preocupare pentru asimilarea la nivelul unei arhitecturi moderne a repertoriului ornamental considerat specific. Atras irezistibil de recuzita decorativă și de efectele pitorești caracteristice cu precădere arhitecturii de epocă țîrzie, postbrîncovenească, Ion Mincu a elaborat compoziții originale dacă sînt judecate în parte, dar care nu se îndepărtează cu nimic de moda eclectică a secolului său. Chiar și faptul că pentru el modelul de referință al arhitecturii vechi românești era biserica Stavropoleos din București (1724—1730) este semnificativ pentru opțiunile sale artistice, opțiuni marcate de preeminența ornamentalului¹¹. Fără să ne propunem aici o detaliere analitică, vom remarca doar că nici jocul pitoresc de volume, nici gracilitatea rafinată a coloanelor, nici abundența decorativă a „Bufetului de la Șosea” nu se regăsesc la monumentele reprezentative ale vechii arhitecturi, culte și populare românești.

⁶ Ion Mincu s-a născut în anul 1851, la Focșani. În anul 1885 a absolvit Școala de poduri și șosele din București, devenind inginer. Atras de pictură, dar inclinat mai mult către arhitectură, în anul 1877 a plecat la Paris, unde a obținut diploma de arhitect la École de Beaux-Arts pe care a absolvit-o în anul 1884.

⁷ Casa Lahovary din București (str. Ion Movilă nr. 5).

⁸ Așa-zisul „Bufet”, de pe Șoseaua Kiseleff din București, a fost proiectat în 1889, ca pavilion românesc, pentru Expoziția internațională de la Paris; nerealizat la locul destinaat, a fost construit pe actualul amplasament, în anul 1892.

⁹ Școala centrală de fete din București (azi Liceul „Zoia

Kosmodemiauskaia”) a fost construită în anul 1890.

¹⁰ În monografia publicată de arh. Mihai Caffé, *Ion Mincu* (București, 1966) sînt culese și prezentate numeroase mărturii revelatoare pentru pasiunea cu care Ion Mincu urmărea înfăptuirea unui stil național românesc bazat pe studiul monumentelor vechi.

¹¹ Pentru I. Mincu biserica Stavropoleos era considerată „ultima manifestare a evoluției artei pămîntene” de la care trebuie „reînnodat firul tradițiunii, conducător și sursă de inspirație a viitoarelor noastre generații de artiști” (I. Mincu, *Stavropoleos*, în ziarul *Epoca*, București, 25 martie 1904).

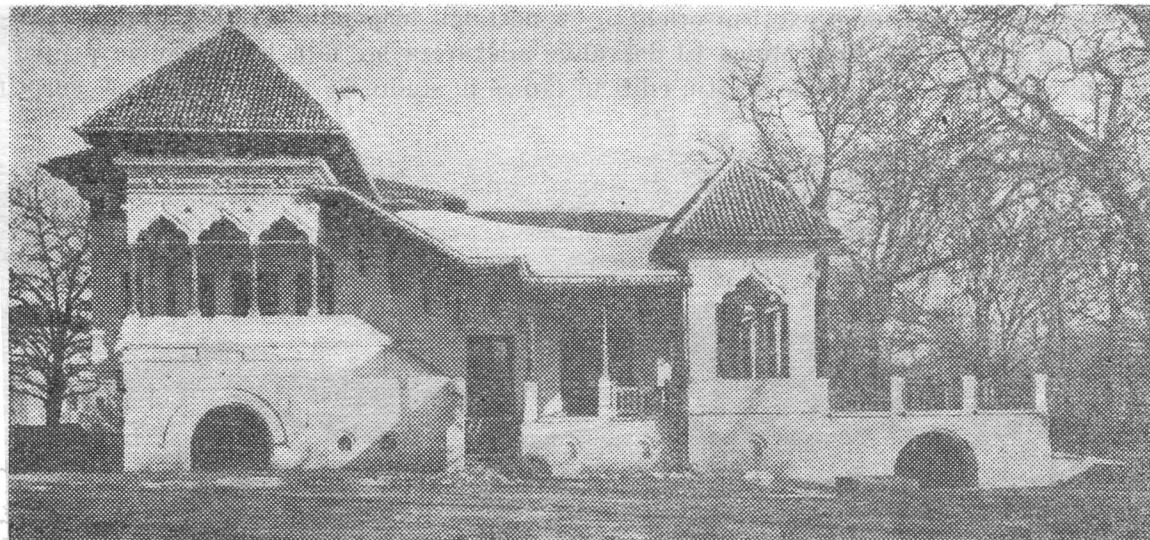


Fig. 1. — Arh. Ion Mincu :
Bufetul de la Șosea.



Fig. 2. — Arh. Ion Mincu :
Bufetul de la Șosea (detalii
de fațadă).

Străbătute de un anume exotism oriental, cu nostalgii hispano-morești¹², compozițiile arhitectonice către care tindea Ion Mincu își dezvăluie adevărata lor față în proiectele pentru Palatul Comunal al capitalei. Fațadele acestui edificiu rămas în stadiu de proiect seamănă surprinzător



Fig. 3. — Arh. Ion Mincu: Casa Lahovary.

de mult cu unele construcții contemporane din Moscova, precum vechiul sediu al Dumei orașenești (azi Muzeul V. I. Lenin), clădirea Muzeului de Istorie din Piața Roșie, marele magazin universal GUM din aceeași piață sau gara Kazanski. Asemănarea nu se datorează vreunei intenții — Ion Mincu nici nu cunoștea clădirile amintite — nici nu este vorba despre folosirea aceleiași morfologii ornamentale. Comună este viziunea de fond, viziune pe care, sub o formă sau alta, o regăsim la numeroase clădiri construite în Europa în jurul anului 1900. Ion Mincu nu putea scăpa de sub tutela epocii în care trăia, aceasta cu atât mai virtuos cu cât în urbea de pe Dimbovița era, prin excelență, confruntat cu o lume pestriță pentru care amestecul de forme intra în ordinea firescului. Era acea lume evocată cu talent de Ion Marin Sadoveanu în *Sfârșit de veac în București*, o lume în care nu gustul celui cultivat reușea să impună, ci mai degrabă gustul unui Iancu Urmatecu. Dar nu numai atât; în plină revoluție industrială, omenirea civilizată era pe punctul să abandoneze vechile stiluri istorice, căutând ceva nou care să o exprime, un ceva greu de definit în raport cu posibilitățile și nevoile care între timp apăruseră. Dorința de emancipare și de afirmare socială a unor noi categorii de îmbogățiți, dornici să-și etaleze puterea economică cu ajutorul reședințelor proprii și a edificiilor publice în care funcționau, a contribuit la atât de complexul fenomen de eclectism al anilor 1900, căruia arhitectul Ion Mincu nu-i putea scăpa, în ciuda bunelor sale intenții.

Că problema arhitecturii de la sfârșitul secolului al XIX-lea — în cazul de față ilustrată cu opera arhitectului Ion Mincu — trebuie considerată în contextul atât de complex al unui eclectism funciar se poate, între altele, demonstra și cu ajutorul unei comparații de conjuncturi și de personalități. Este, de fapt, ceea ce ne-am propus atunci când am stabilit relația: Ion Mincu — Manea vâtaful de zidari. Comparația dintre cei doi, mai exact dintre cele două epoci pe care le reprezintă,

¹² Este, de altfel, concludentă în acest sens clădirea fostei Bănci de Comerț din Craiova (terminată în 1916 de arh.

Constantin Iotzu).

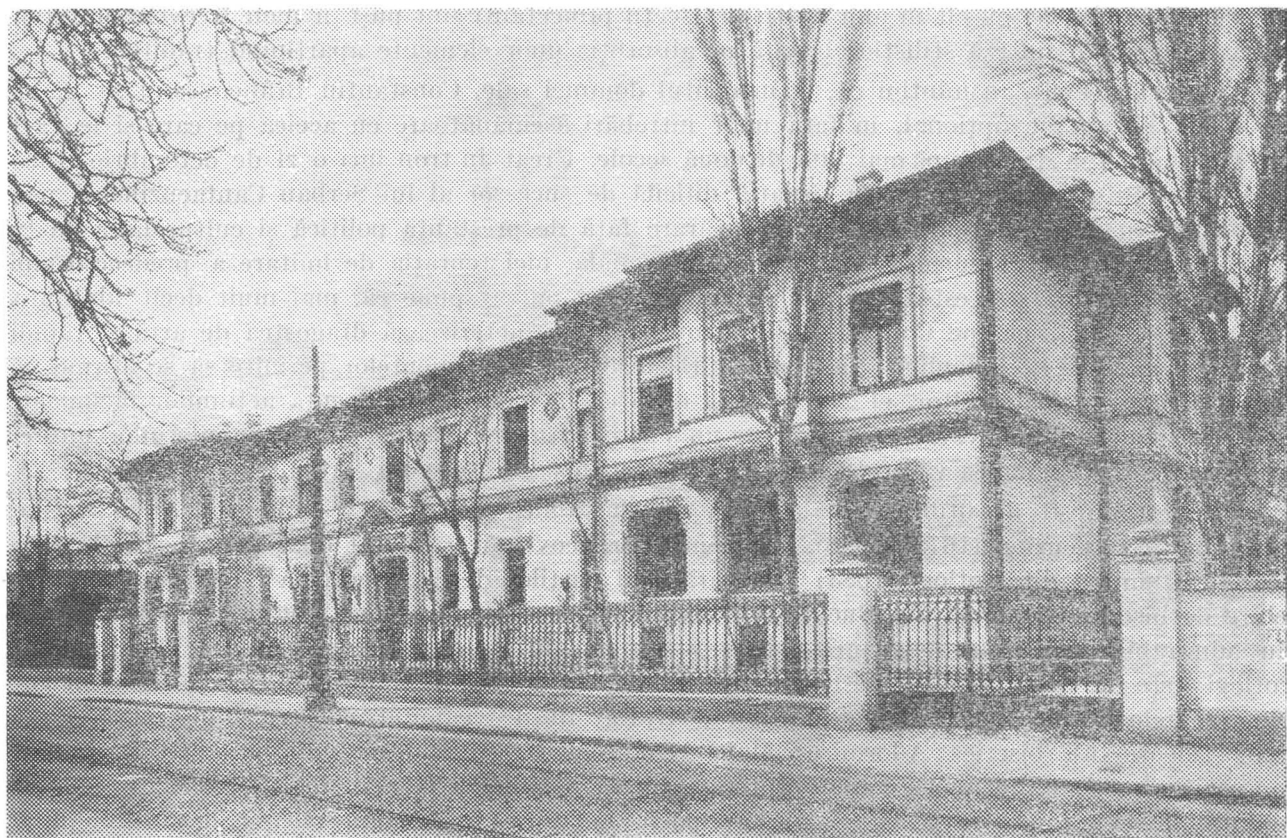


Fig. 4. — Arh. Ion Mincu: Școala Centrală de fete (fațada principală).

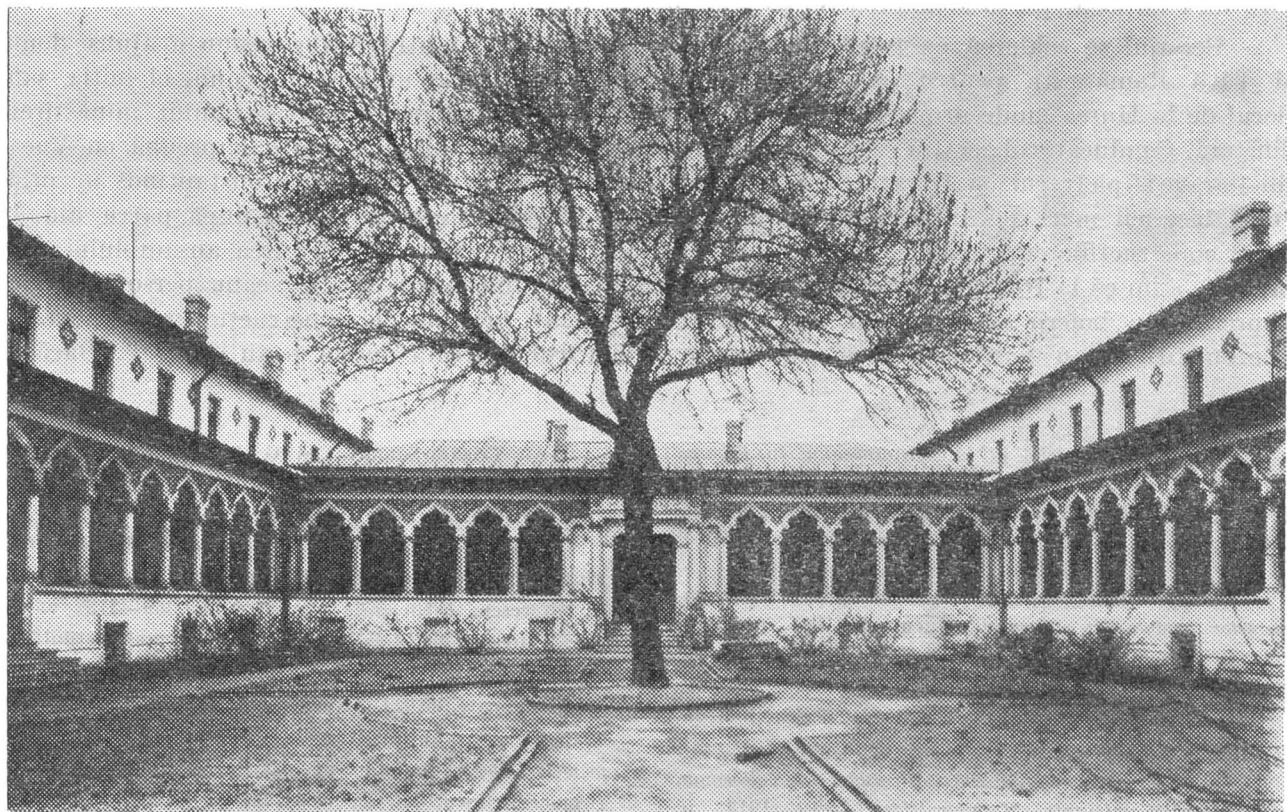


Fig. 5. — Arh. Ion Mincu: Școala Centrală de fete (curtea interioară).

este cu atât mai utilă cu cât în anii noștri arhitecții proiectanți sînt puși în mod frecvent în situația de a încerca o sinteză stilistică bazată pe absorbția unor elemente aparținînd tradiției.

Pentru început, reamintim că, la începutul domniei sale, Constantin Brâncoveanu se găsea, din punct de vedere opțional, în fața unor întrebări asemănătoare cu acelea pe care și le va fi pus arhitectul Ion Mincu după mai bine de două secole. Urcat în tron într-o zi de octombrie 1688, Constantin Brâncoveanu venea în situația dificilă de succesor al lui Șerban Cantacuzino și pare probabil că încerca un sentiment de împovărare față de prestața politică și culturală a înaintașului său. Nu ar fi surprins nici starea de șovăială, nici tentația de imitare a predecesorului, dar nimic din toate acestea nu s-a întîmplat. S-ar putea spune că, mai mult decît abilitatea diplomatică și politică, pe Constantin Brâncoveanu îl caracterizează dragostea de artă și rapiditatea cu care și-a îndeplinit proiectele. Desfășurarea evenimentelor permite să se afirme că, odată înscăunat ca domnitor, el a vrut să-și depășească înaintașii, coerența acțiunilor făcînd evidentă existența unui adevărat program care nu s-ar fi putut materializa fără existența unor meșteri corespunzători. Or, Manea vîtaful de zidari pare să fi fost un autentic artist.

Nu este lipsit de utilitate în legătura cu chestiunea alordată să reamintim că în vremea lui Șerban Cantacuzino (1678–1688), Constantin Brâncoveanu a înălțat doar două ctitorii: biserica Sf. Dumitru din Potlogi (1683)¹³ și paraclisul curților de la Mogoșoaia (1688)¹⁴. Spre deosebire de biserica Doamnei din București¹⁵, zidită de Maria Cantacuzino, tot în anul 1683, edificiu admirabil pentru armonia proporțiilor și rafinamentul decorației, biserica Sf. Dumitru din Potlogi este un monument modest, îndatorat, pînă la umilință, tradiției. Prin contrast, în anul 1684, marele vornic Badea Bălăceanu, viitor rival al Brâncoveanului, construia, în satul Balaci (jud. Teleorman), biserica Adormirea Maicii Domnului¹⁶, edificiu de mari proporții în a cărui compoziție se poate recunoaște o interpretare liberă a bisericii Doamnei, altfel zis o demonstrație a dorinței de aliniere la arta oficială a epocii. Lui Constantin Brâncoveanu ideea alinierii i-a rămas, cu siguranță, străină. Pentru aceasta poate fi implicat în discuție și un alt exemplu. În anul 1688, la Filipeștii de Pădure, Aga Matei Cantacuzino construia impozanta biserică Trei Ierarhi¹⁷, în timp ce Constantin Brâncoveanu construia paraclisul de la Mogoșoaia, monument care se înscrie, așa cum se întîmplat și la Potlogi, în tradiția arhitecturii de pînă atunci, o tradiție care nu-i implica, parcă semnificativ, și pe Cantacuzini.

Peisajul se schimbă cu totul din momentul în care Constantin Brâncoveanu a ajuns domn al Țării Românești, pentru că, la mai puțin de doi ani de la urcarea în scaun, el iniția șantierul de la Hurez, unde urma să se construiască cel mai mare și mai bogat așezămint minăstiresc din țară. Conducătorul acestui șantier a fost Manea, vîtaful de zidari, cel care, împreună cu Vucașin Caragea, pietrarul, și Istratie, lemnarul, a fost reprezentat de zugravul Constantinos în pridvorul bisericii mari a minăstirii. Lucrările au mers în ritm alert și, numai după patru ani, în 1694, construcțiile erau terminate. Au mai trebuit cîțiva ani pentru împodobirea ansamblului despre care știm că la 18 septembrie 1697 a fost inaugurat de Constantin Brâncoveanu personal, venit împreună cu boierii și cu alaiul său. În acel moment, lucrările de construcție și de decorație a minăstirii erau terminate căci, cum spune cronicarul, „grijită de tot o au găsit”¹⁸. Dacă se

¹³ N. Iorga, *Un palat al lui Brâncoveanu*, în *Floarea darurilor*, I, 1906, nr. 1. p. 39–50; nr. 12, p. 112; Nicolae Stoicescu, *Bibliografia localităților și monumentelor feudale din România*, I, *Țara Românească*, vol. 2, Craiova, 1970, p. 512.

¹⁴ Nicolae Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, 1961, p. 235–236; Grigore Ionescu, *București, orașul și monumentele sale*, București, 1976, p. 76–77.

¹⁵ N. Stoicescu, *Repertoriul...*, p. 201–203; Gr. Ionescu, *op. cit.*, p. 72–73.

¹⁶ Virgil Drăghiceanu, *Biserica din Balaci — Teleorman*, în *Anuarul Comisiunii Monumentelor Istorice*, 1914, p. 81–84; N. Stoicescu, *Bibliografia...*, vol. 1, p. 49–50.

¹⁷ Al. Tzigara-Samurcaș și G. Balș, *Biserica din Filipeștii de Pădure*, București, 1908; N. Stoicescu, *Bibliografia...*, vol. 1, p. 304.

¹⁸ Radu Greceanu, în *Cronicari munteni*, II, București, 1961, p. 94. Deși face obiectul unei bogate bibliografii (vezi N. Stoicescu, *Bibliografia...*, vol. 1, p. 369–373), minăstirea Hurez nu beneficiază încă de o monografie științifică. Reținem pentru abundența materialului documentar articolele semnate de Al. Lapedatu, N. Ghika-Budești, I. D. Trajanescu, Apcar Baltazar, în *Buletinul Comisiunii Monumentelor Istorice* din anii 1908–1909. A se vedea de asemenea Grigore Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, II, 1965, p. 96–99, 130–132.



Fig. 6. — Manea „vătaful”: Mănăstirea Hurez, colțul de nord-vest al incintei cu paraclisul.

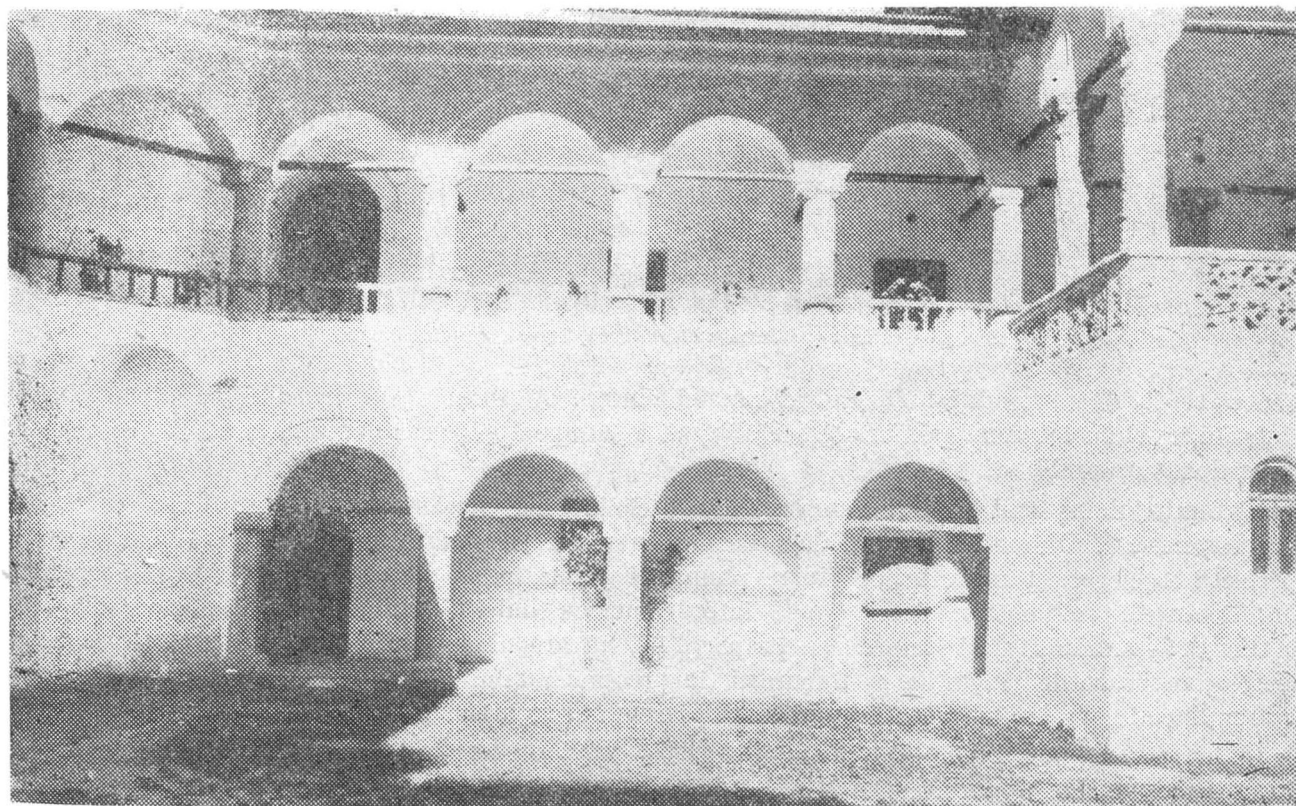


Fig. 7. — Manea „vătaful”: Mănăstirea Hurez, colțul de sud-vest al incintei.

analizează cu toată atenția impozantul ansamblu de clădiri al Hurezului, rezultă că ceea ce și-a propus și a reușit să facă Manea vâtaful de zidari a fost, dincolo de aparenta bogăție decorativă care deseori înșală privirile, o sinteză între exigențele unei arhitecturi de reprezentare, domnești



Fig. 8. — Manea „vâtaful”: Mănăstirea Hurez, biserica mare.

și ceea ce îi oferea tradiția. În cadrul acestei sinteze meșterul a pus accentul pe expresivitatea liniștită a volumelor mari, pe unitatea echilibrată a compoziției, ornamentalul fiind în permanență subordonat ansamblului.

Limbajul instituit nu este retoric, chiar dacă în mod frecvent se vorbește despre un baroc brâncovenesc¹⁹. Dimpotrivă avem de-a face cu o rostire de substanță clasicizantă, bazată pe o perfectă înțelegere a raporturilor dintre plinuri și goluri, pe riguroasa compoziție a ansamblului, accentele volumetrice detașându-se întotdeauna cu liniștită cumințenie. Casa domnească de la Hurez — armonioasă și limpede ca proporții — nu are nimic din pitorescul ostentativ al proiectelor realizate de școala de la București, în preajma anului 1900, dimpotrivă zonele ornamentale nu fac altceva decât să scoată în evidență prezența elementelor majore. Situată în chiar centrul

¹⁹ Cei care vorbesc despre barocul brâncovenesc invocă de regulă monumente din epocă, dar care nu aparțin iniția-

tivelor ctitoricești ale domnitorului; a se vedea mai departe.

ansamblului monastic de la Hurez biserica mare oferă un admirabil exemplu de felul în care o compoziție volumetrică bine structurată domină auxiliarele ornamentale, făcând din ele un simplu adjuvant expresiv, de suprafață locală. În legătură cu cele afirmate, este îndestulător să se examineze un detaliu de fațadă, detaliu care, pentru ochiul grăbit, poate deveni un argument al eclectismului epocii brâncovenești. Într-adevăr, poate fi recunoscută aici o modenatură care se înscrie în tradiția arhitecturii ecleziastice din Țara Românească, încă din secolul al XVI-lea, cu împărțirea fațadelor în două registre, decorate cu arcaturi și panouri delimitate de ciubuce; mai pot fi identificate ancadramentele de tradiție moldovenească, cu prelucrarea tot mai liberă a profilelor gotice din veacul precedent; există, de asemenea, elemente ornamentale de proveniență barocă propriu-zisă, precum capitelele și bazele coloanelor, după cum sint evidente aporturile musulmane, la pridvorul mic, ca și în decorul stucat; alături de toate mai putînd fi notată apariția unor elemente pietate de fațadă.

Și totuși, dincolo de această profuziune ornamentală, profuziune pe care o descriere nu face decît să o exagereze, biserica de la Hurez se reclamă de o augustă solemnitate. Nimic nu este excesiv, nimic nu intră în obișnuitul retoric al arhitecturii baroce, nimic nu cade în ceea ce am numi plăcerea ornamentală caracteristică oricărui stil neo-, oricărui stil eclectic propriu-zis. Afirmatia se verifică și dacă se judecă părțile în raport cu întregul, căci biserica ea însăși poate fi analizată ca parte integrantă a incintei în centrul căreia se așează ca un firesc accent compozițional.

Observația este valabilă pentru întreaga arhitectură brâncovenească, dar, pentru a evita frecventele confuzii de apreciere, este necesară o distincție dintre brâncovenescul propriu-zis, adică acela care emana de la domnie, și brâncovenescul de ambianță, ca de exemplu, ctitoriile stolnicului Mihalcea Cîndescu²⁰ sau, mai ales, cele ale marelui spătar Mihail Cantacuzino²¹, pentru că acelea sînt prin excelență mai înflorite, în timp ce construcțiile lui Constantin Brâncoveanu, fie că este vorba despre minăstirea Hurez, fie că este vorba despre biserica de la Doicești sau despre alte ctitorii și case ale sale, recurg la un stil mai sobru, lipsit de supralicitări ornamentale.

În legătură cu alunecarea către o altă viziune, de indubitabilă marcă barocizantă, este semnificativă apariția în incinta de la Hurez a foisorului comandat de starețul Dionisie Bălăcescu și executat de pietrărul Iosif în anul 1752—1753. Volumul construit al acestui foisor rupe rigoarea compozițională a aliniamentului originar conceput de Manea, iar prin abundența decorativă prefigurează realizările de mai târziu ale eclectismului de școală din Bucureștiul sfîrșitului de veac 19. Tocmai de aceea, vreme îndelungată, pentru foarte mulți, foisorul lui Dionisie Bălăcescu a fost considerat o chintesență de arhitectură brâncovenească, deși, în realitate, el nu era decît un înzorzonat epigon al unei strălucite epoci de arhitectură care știuse — așa cum se poate vedea chiar la Hurez — să păstreze un savant echilibru între logica de tip clasic a compozițiilor ansamblului și bucuria podoabei de detaliu.

Încercînd o concluzie, vom spune că Manea a reușit o sinteză convingătoare pentru că, din suma de elemente cu care a operat, a ales ca factor hotărîtor acea știință a armoniei volumetrice și ornamentale care intrase în tradiția arhitecturii românești. Recuzita decorativă pe care a folosit-o era, indubitabil, a epocii lui, o recuzită amestecată, hrănită deopotrivă de Orientul otoman (el însuși de complicată mixtură) și de Occidentul aventurilor baroce. Dar tot acest material eteroclit la prima vedere a fost selecționat și subordonat unei viziuni directoare, deloc cosmopolite, deloc afectată de slăbiciunile inerente stărilor eclectice. Iată de ce Hurezul este un ansamblu realizat în cheie majoră, un ansamblu în care sărbătoreseul ornamentalului pune în valoare o arhitectură solidă și bine ritmată, în al cărei spațiu raporturile de umbră și lumină sînt mult mai importante decît efectele decorative.

²⁰ De exemplu biserica minăstirii Berca (1694) din jud. Buzău, monument caracterizat printr-o abundență decorativă sculptată de flagrantă expresie barocă (Gabriel Cocora, *Biserica de la Berca, monument de artă brâncovenească*, în *Glasul Bisericii*, 1963, p. 515—534).

²¹ Mărele spătar Mihail Cantacuzino este ctitorul unui

impresionant număr de monumente, toate caracterizate printr-o foarte abundență decorație sculptată, pictată și, eventual, ca la Fundenii Doamnei, din stuc: minăstirea Sinaia (1695), minăstirea din Rîmnicu-Sărat (1690—1696), biserica Fundenii-Doamnei (1699), biserica Colțea (1701—1702), schitul Titireciu-Vilcea (circa 1700).

La sfârșitul secolului trecut, atitudinea mentală specifică și, nu mai puțin, ignorarea artei vechi românești în valorile ei reprezentative s-au constituit în bariere de netrecut pentru înfăptuirea unei arhitecturi reprezentative și convingătoare în perspectiva tradițiilor autohtone. Marele merit al arhitectului Ion Mincu rămâne acela de a fi încercat, primul, integrarea în modern a fondului de veche tradiție autohtonă. Faptul că nu a reușit prea mult nu justifică o depreciere a operei sale. Om al timpului său, Ion Mincu a proiectat edificii care ilustrează, fără echivoc, modul, oricum original, cu care arhitectura românească s-a înscris într-o largă mișcare continentală, Arta 1900, demonstrînd, și pe această cale, poate în mod neașteptat, caracterul european al artei românești.

ENTRE L'ARCHITECTE ION MINCU ET MANEA « L'INTENDANT DES MAÇONS »

R É S U M É

Le principal exponent roumain de l'architecture 1900 a été l'architecte Ion Mincu. Désireux de créer une architecture en style national, il n'a pourtant pas réussi à se soustraire au goût éclectique de l'époque, ses constructions — d'ailleurs profondément originales et d'une beauté authentique — étant marquées par la surabondance décorative, avec le plaisir évident du somptueux exotique.

Au fait, le problème d'une architecture représentative, de synthèse, s'est aussi posé à la fin du XVII^e siècle, à l'époque de prince Constantin Brâncoveanu. Son architecte, Manea, « l'intendant des maçons », a réussi, au monastère de Hurez (1690—1697) à faire fondre dans un ensemble organique, les éléments traditionnels de l'architecture autochtone, assimilant en même temps certains éléments ou suggestions ornementaux de l'art oriental ou de l'art baroque. La réussite de Manea peut être expliquée par le fait que tous les éléments dont il a composé sa synthèse étaient encore vivants dans la paysage artistique autochtone.

Pour l'exponent de l'époque moderne qui était Ion Mincu, les réalisations artistiques du passé étaient vécues dans une perspective romantique, et l'éclectisme foncier du XIX^e siècle l'a irrépressiblement conduit vers une architecture déclarative. C'est justement par ces caractéristiques que Ion Mincu fut un homme de son temps, l'expérience de son œuvre étant représentative à l'échelle européenne.

ORAȘUL CARACAL LA CUMPÂNĂ DE VEAC —O ÎNCERCARE DE REMODELARE URBANĂ—

TEREZA SINIGALIA

In vara anului 1886, apărea la Caracal ziarul „Vulturul”, „foae politică” a opoziției conservatoare din districtul Romanați¹, județ dunărean, de cîmpie, bogat în grîne și vite, diriguit, după cum amintita publicație menționează, „de proprietari, comercianți și profesii libere”².

Simetric față de abstracta limită a cumpenei de veac, în aceeași urbe și cu aceeași coloratură, ziarul „Romanațul”, cunoscînd o existență mult mai scurtă, în preajma războiului³, marchează, doar punctînd din loc în loc, mult mai rar decît mai valorosul său predecesor, încheierea unei spirale în evoluția orașului în care apărea o dată pe săptămînă.

Ce semnifică în fapt aceste două date ? Din simpla parcurgere fugară a celor 4 pagini săptămînale coboară o întreagă lume, ale cărei interese, aspirații, pasiuni, preocupări, gusturi, idei trezesc nu doar simpla curiozitate și surisul ușor condescendent al cercetătorului de azi, ci un real interes pentru un capitol de civilizație încă neabordat ca atare, intuit doar de unii scriitori : cea a orașului de provincie, fie el și capitală de județ, care năzuiește să iasă din condiția de inferioritate — mărturisită sau nu — în care se află, ridicîndu-se prin variate mijloace cel puțin cu o treaptă mai sus, evident în primul rînd prin politică și comerț, dar și prin teatru, învățămînt, civilizație urbană, modernizare a felului de a trăi, de a gîndi, de a se bucura și chiar de a scrie.

La nivel de studiu al mentalului colectiv, „foaea” locală se dovedește a fi de cel mai mare interes, de la articolul de fond în care sînt înfierați adversarii politici de la centru ori proprii cetățeni din partidul advers, la rubrica „De toate”, din care aflăm cele mai importante și palpante știri din urbe, de la anunțul unei trupe de teatru celebre, la interpelarea sau ironizarea primarului, a consilierilor comunali ori a polițaiului pentru favoritisme, afaceri veroase cu banii publici, tergiversarea canalizării piriului, a pavării străzilor, neapriinderea lămpilor seara în parc, nepedepsirea murdăriei, pînă la publicarea de „bilețele dulci”, care ar fi putut inspira pe mereu viul Caragiale; de la pledoaria pentru înființarea unui gimnaziu — cu lungi discuții între adepții profilului real sau ai celui clasic — la licitații pentru concesionarea iluminatului public, a reparării Palatului administrativ, pentru construirea spitalului județean, dar și pentru vinzările — pentru datorii — a mobilierului somptuos sau sărman, a veselei, îmbrăcămintei sau a diverselor obiecte casnice. Reclama nu lipsește nici ea — pentru o tipografie sau o librărie, pentru încura-

¹ „Vulturul” — foae politică — Caracal — apare duminică — redactor: N. Angelian; Tipografia: Iorgu Petrescu”. Colecția din Biblioteca Academiei începe cu nr. 5/17 aug. 1886; ultimul număr este din 18 nov. 1889. Din colecție lipsesc unele numere, ziarul însuși apărînd cu unele întreruperi.

² „Vulturul” nr. 63/4 ian. 1888.

³ „Romanațul” — Caracal — apare săptămînal cu cele mai precise știri din județ”. Primul număr datează din 14 aug. 1914, ultimul din 25 apr. 1915. La Biblioteca Academiei — colecție incompletă.

jarea meseriaşilor români, absolvenţi ai Şcolii de meserii locale, ori pentru punerea în practică a noilor cuceriri ale tehnicii: fierul în arhitectură, cimentul, betonul sau telefonul.

Alături de documentul de arhivă, din care cu această ocazie doar am spicuit — căci există zeci de dosare la actualele Arhive din Slatina, unde este acum depozitat fondul Prefecturii Romanai şi cel al Primăriei Caracal, cit şi la cele Centrale din Bucureşti — şi dincolo de ceea ce poate fi observat încă la faţa locului, ziarul local reflectă atitudinea omului de atunci faţă de propria existenţă, particulară, socială sau urbană. Este deci cu atât mai preţios, căci modul de a gândi, exprimarea, ortografia chiar, nu-i sînt alterate, ci vii, cu mult mai vii chiar decît casele — care, atîtea cîte mai există din acea vreme, şi nu sînt puţine încă şi nici foarte transformate — şi-au pierdut, totuşi, dincolo de structură, ornament sau înveliş, cadrul de viaţă interioară, sensul unor încăperi prea mari şi prea înalte, devenite mai puţin funcţionale, calitatea de reprezentare, de marcă a poziţiei, importanţei, puterii financiare ori politice a proprietarului în faţa concetăţenilor.

Evident, Caracalul nu este un caz izolat. Printre multele oraşe de felul său din ţară însă, substanţa arhitecturală aparţinînd intervalului 1880—1914 este foarte bine reprezentată, în unele zone aproape intactă încă, el putîndu-se constitui într-un fel de etalon pentru ceea ce vor fi fost şi alte oraşe din aceeaşi categorie. Mulţimea de construcţii de diferite tipuri ce s-au păstrat (imobile administrative, clădiri de interes public — chiar dacă au azi altă destinaţie — hoteluri, bănci, magazine, dar mai cu seamă numeroasele case particulare, de un farmec şi pitoresc aparte) se implică şi într-un normal proces de reconstituire a mentalului colectiv al unui trecut nu prea îndepărtat, vechi de un secol.

Ce reprezenta, în fapt, la 1880, oraşul Caracal ca arhitectură şi ce perspective avea pentru dezvoltarea urbanistică şi construcţia particulară?

Un dosar de la Arhivele Statului Bucureşti, cu documente dintre 1855 şi 1862 poartă denumirea (preluată de pe ciornele de răspuns ale unui funcţionar din Secţiunea lucrărilor publice de la Ministerul din Întru) de „Înfrumuseţare a oraşului Caracal”⁴. Filele dosarului nu sînt multe şi nici aspectele prea variate. O problemă importantă este cea a „înlînierii uliţei”⁵, tip de lucrare stipulată în „Regulamentul pentru alinierea şi clădirea în capitala Bucureşti”, elaborat în 1847, în urma catastrofalului incendiu care a distrus o mare parte a oraşului, document gîndit a contribui la modernizarea acestuia şi propus de Ministerul de Interne spre a fi urmat de către toate consiliile municipale ale oraşelor⁶. În corespondenţa cu autorităţile din Caracal, problema apare de multe ori, generată de obicei de conflictele acestora cu cetăţenii recalcitranţi, uneori legată şi de cea a împrejuririlor, care, spun oficialităţile, „în uliţa publică nu se pot face oricum”⁷, formulare ce implică, credem, nu ideea de uniformizare, ci pe cea a calităţii şi a aspectului, care poate atrage atenţia cetăţeanului şi strica estetica oraşului.

Acelaşi document-model este recomandat în 1861, ca răspuns al Ministerului la cererea Prefecturii Romanai de a permite dărimarea coşurilor vechi de fum şi înlocuirea cu unele de un tip nou, întrucît „mai toate acoperişurile sînt de şîţă veche şi putredă şi care la cea mai pucîină suflare de vînt sîntu în pericol de aprindere”⁸.

La 31 mai 1862, Prefectura solicita trimiterea unui arhitect din Craiova, sau din Turnu Severin⁹, întrucît Caracalul nu avea unul, deşi încă din anii anteriori Ministerul propusese studierea posibilităţilor ca un asemenea post să fie inclus în bugetul judeţului¹⁰. Motivul solicitării era că „uă mulţime din casele acestui oraş fiind de uă construcţie ne solidă şi veche amenincio

⁴ Arhivele Statului Bucureşti (în continuare ASB), Ministerul Lucrărilor Publice, dosar 62/1855 — cuprinde documente pînă la 4 iul. 1862.

⁵ Ibidem, f. 3, doc. din 19 iul. 1855.

⁶ Scrisoare a Prefecturii districtului Romanai din 4 iul. 1861, prin care solicită Ministerului „un esemplaru tipăritu de regulamentu din anul 1847 relativ la alinierea şi clădirea caselor din capitala Bucureşti, cari aici, după toate căutările făcute în arhivele Prefecturii, municipalităţii şi poliţiei nu s-au putut găsi” (Ibidem, f. 31).

⁷ ASB, dos. cit. f. 8v — doc. din 2 aug. 1859.

⁸ Ibidem, f. 29 — doc. din 13 mai 1861.

⁹ Ibidem, f. 34 — doc. nr. 3227 din 31 mai 1862.

¹⁰ Ibidem, f. 8. Rezoluţia Ministerului pe dosar 584/ aug. 1851 „pentru numirea unui arhitect al oraşului, pentru ca să poată sprijini chibzuirile cu o autoritate speţială şi competentă”. Ibidem, f. 27: la 25 febr. 1861, se anunţa includerea în buget a unei sume pentru „plata unui arhitect care să dirijeze lucrările tehnice ale oraşului”.

cadere prin urmare învederate pericole”. Arhitectul ar trebui să vină pentru „a constata starea celor în adevăr ce sunt ameninçietoare de cădere, altfel ca nemairămînînd nici uă îndoială se pot lua cuvenitele dispoziții pentru a lor dărimare”¹¹. Răspunsul din 2 iulie 1862 indica : arhitectul Engelbrecher din Craiova, prefectul și membrii Consiliului Comunal „să constate starea tuturilor caselor primejdioase și căzute în categoria art. 36 din Regulamentul orașeneștilor sfaturi și întocmindu-se lista împărțită în două categorii : cele ce pot suferi reparații și cele căzute în categorii de dărimare”. Lista, „semnată de toți membrii comisiei să se comunice mai departe fiecărui proprietar și să se publice îndată prin batere de darabană, îndemnîndu-se proprietarii ce vor avea asemenea case în stare de ruină a și le dărîma singuri, într-un termen ce să fie fără altă prelungire... adăogîndu-se că dacă pînă la termenul fiesat nu vor fi următori, atunci autoritățile locale vor fi în drept în termenul citatului articol a ezecuta dărîmarea lor în contul proprietarilor lor”¹².

Cele două probleme nu sînt însă cu totul rezolvate nici peste 25 de ani. Dintr-o interpelare directă în presă, a primarului, aflăm că, deși fuseseră interzise acoperișurile de șîță, ele existau totuși : „primarul nu are cumva de gînd ca în centrul orașului și pe strada cea mai frumoasă să permită ca Dl. Guran/fost deputat, în acel moment senator / să aibe la dîsele case tot vechiul acoperiș de șîță ruptă care seamănă cu o șandrama ? De ce oare Dl. Primar a permis D-lui Tache Pîrvulescu ca tot în centrul orașului și aproape de Tribunal și Primărie să-și acopere casa cu șîță contra regulamentului comunal ? Aceasta nu este o bătaie de joc pentru orașeni și regulament ? Dacă asemenea permisiuni se dă celor din centru orașului de ce nu se dă și nenorociților mahalagii săraci dupe la mahalalele cele mai depărtate, care numai că a bătut o șîță să nu-i pice casa și sunt judecați ?”¹³.

De asemenea, același ziar, ani în șir, în repetate rînduri, se întreabă ce se întîmplă cu „rui-nele” din oraș — printre ele aflîndu-se și biserica Sf. Nicolae, ce amenința să se prăbușească, provocînd o nenorocire¹⁴. Dar răspunsul edililor se va mai lăsa așteptat multă vreme. De abia în ultimul deceniu al secolului și în primii ani ai noului veac, fața centrului orașului va începe într-adevăr să se schimbe. În 1908, Nicolae Iorga remarcă : „Casele înconjurate de grădini și fără pustiul maidanelor care să le despartă, apar vesele și gătite cu flori la ferestre... E între-adevăr, supra întregului oraș, afară de unele vechi curți boierești ferecate și părăsite, o zi de sărbătoare... foarte patriarhală”¹⁵.

La recensămîntul din 1894, Caracalul avea : „11 690 de locuitori, 2 250 de case, din care un număr mare de bordeie, mai ales în secțiunile rurale, 4 hanuri, 6 hoteluri, 8 birturi, 70 de cîrciumi, 8 băcănii, 5 cazinuri, 2 farmacii, o secțiune a observatorului meteorologic, un birou de poștă și telegraf, o casă de economii și credit agricol și o sucursală a casei de scont, 2 tipografii, 3 librării și un stabiliment de băi”. Iluminatul era asigurat de „472 felinare cu petrol”¹⁶, față de 225 cite se concesionau în 1886¹⁷.

Ce a determinat în fapt schimbarea feței orașului ? Cauzele pot fi multe, și, într-un fel, greu de deslușit la o analiză mai superficială.

Din materialul documentar cercetat pînă acum nu reiese că remodelarea urbană a Caracalului ar fi făcut obiectul unui proiect special, nici că s-ar fi concretizat ca o preocupare manifestă a presei, a vreunei persoane anume sau ca o problemă de agitat a vreunei personalități sau partid politic, dornic de aderenți sau ca o cheie a succesului în alegeri. Problemele mari ale urbei nu sînt atinse, doar unele aspecte particulare, legate de viața de fiecare zi și de interesele unuia sau altuia dintre cetățeni. Și totuși, orașul se transformă.

Schimbarea aspectului orașului — dincolo de un oarecare fenomen de mimetism față de capitală, lesne de explicat și răspîndit la nivelul întregii țări, în domenii și chipuri diferite și în

¹¹ Ibidem, f. 34 — doc. din 31 mai 1862.

¹² Ibidem, f. 33—35v — doc. din 2 iun. 1862.

¹³ „Vulturul” nr. 10/21 sept. 1886, p. 3.

¹⁴ Ibidem, nr. 37/1 iul. 1887, p. 2; nr. 58/30 dec. 1887, p. 2; nr. 93/10 aug. 1888, p. 2; nr. 107/27 aug. 1889, p. 1.

¹⁵ N. Iorga, *România cum era pînă în 1918*, București, Ed. Minerva, col. BPT, 1972, p. 118—119.

¹⁶ *Marele Dicționar Geografic al României*, vol. II, București, 1899, articolul „Caracal” la p. 182—183.

¹⁷ „Vulturul” nr. 10/21 sept. 1886, p. 4, anunța pentru data de 15 oct. „Licitație în sala Primăriei pentru darea în antrepriză a iluminatului orașului prin 225 de felinare pe termen de 3 ani”. Nr. 14/19 nov. 1886, p. 4, anunța că în urma licitației, iluminatul orașului îi fusese concesionat lui Iancu Leon „cu 45 lei și 10 bani pentru fiecare lampă pe an”

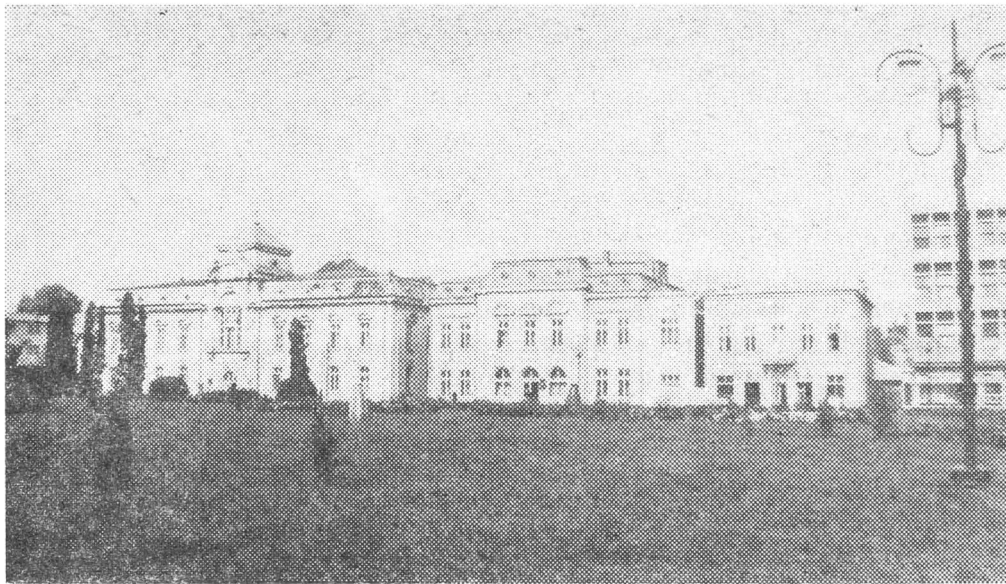


Fig. 1. — Palatul Administrativ (stinga), Primăria (centru). Cazinul Drugănescu (dreapta).

Fig. 2. — Fostul Hotel Teodoru.

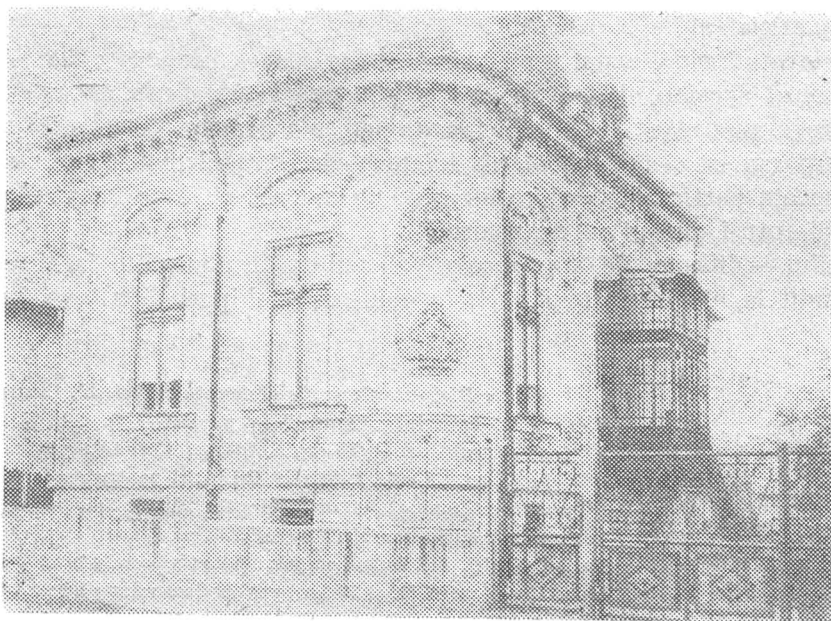
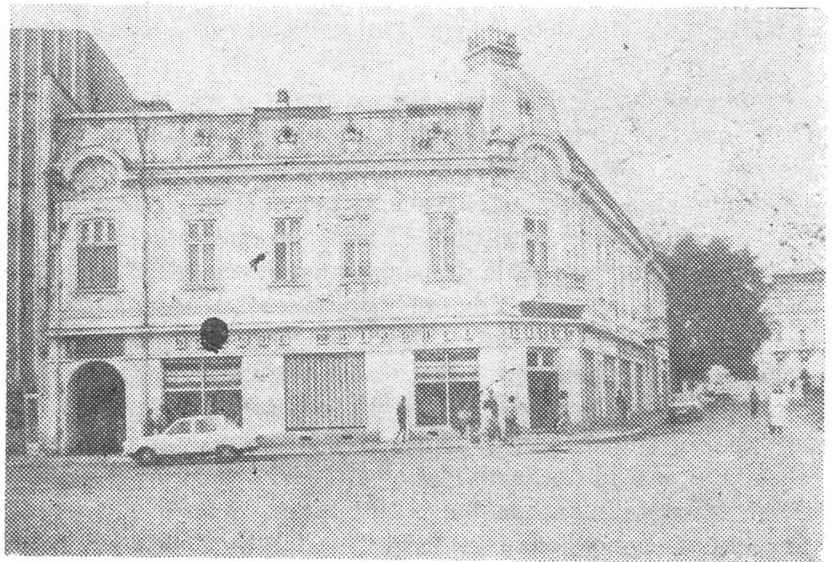


Fig. 3. — Casă particulară.

Fig. 4. — Casă particulară — astăzi grădiniță de copii.

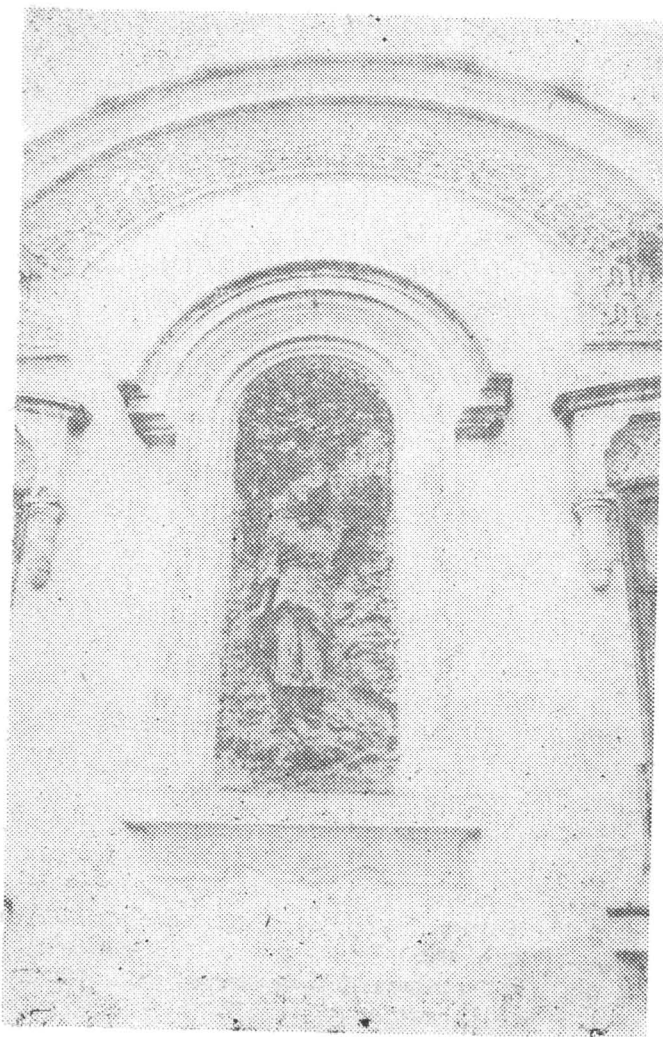
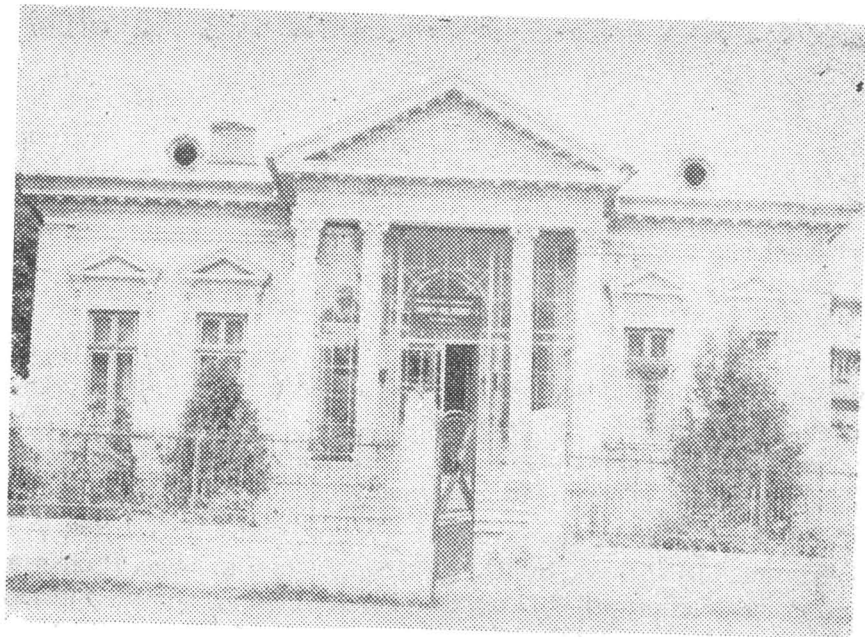


Fig. 5. Casă particulară — decorație sculptată.

proporții variate — reprezenta și o necesitate locală, pe care lipsa unui program ca atare nu pare să o fi stinjenit, ci, dimpotrivă, stimulat.

Ideea că orașul este capitala districtului și deci că trebuie să arate frumos, a existat totuși, fiind mai veche decât epoca de care ne ocupăm. Ea fusese formulată expres încă din 1864, când Prefectura își puna pentru prima dată problema, propunind ridicarea unor edificii reprezentative pentru instituțiile administrative, canalizarea piriului ce traversa orașul, pavarea străzilor și a șoselelor, amenajarea unei grădini publice, „iluminatul orașului într-o stare normală, înființarea de fântini cu furtune în locurile mai principale, formarea unei pieți a orașului la podul de peste piriu”¹⁸.

Acesta este, de fapt, singurul program edilitar care va fi urmat timp de decenii. Nimic despre rețeaua stradală, nimic despre aspectul clădirilor publice sau particulare — lăsate doar pe seama regulamentelor comunale mai vechi sau la buna inițiativă a proprietarilor care, însă, fapt remarcabil, nu se abat prea adesea de la aliniatele unui fel de cod tacit răspândit, în care modelul Bucureștilor se impunea cu autoritate.

Primul edificiu reprezentativ care se ridică este Palatul Administrativ, a cărui construcție a început în 1870¹⁹ (fig. 1). În 1874 se mutau în el Prefectura și o serie de instituții care nu aveau localuri proprii²⁰. Construcția era de dimensiuni impunătoare, parțial modificată ulterior, cu fațada principală — destul de sobră — dînd spre așa-numitul „Cadrilater”, seuar prelungit spre apus cu grădina publică, a cărei amenajare începuse în 1864, avînd în centru o statuie a zeiței Ceres, existentă și astăzi, dar izgonită și izolată între vaste peluze golașe. Grădina primise „numele Domnului Alaxandru Ioan I”²¹. Un volum puțin greoi, marcat spre Cadrilater de un turn scund, încununat de un fel de cupolă, iar pe latura opusă de rezalitul poligonal al unui mare salon, o decorație barochizantă ponderată impun construcția în ambianța orașului, nu doar ca o emblema a instituției ce adăpostea și ca motiv de mîndrie patriotică locală, dar și ca dătătoare de ton. Ridicarea peste un deceniu a Primăriei, găzduită multă vreme într-un edificiu total impropriu, chiar în vecinătatea Prefecturii, indică clar ideea preluării unor trăsături ale modelului (fig. 1), dar simplificate, în funcție de semnificația mai mărunță, locală, a edificiului.

În urbe însă ideea accentului vertical — la care se renunțase la Primărie, pentru a nu-l concura pe cel de la Prefectură — preocupă: preluat ca atare sau numai înlocuit cu o cupolă înaltă sau cu un acoperiș piramidal: hoteluri (fig. 2) și case particulare și-l însușesc (fig. 3), iar în lipsa lui, frontonul semicircular sau triunghiular, mai baroc sau mai clasicizant mărchează intrările, întotdeauna bine subliniate, protejate cu copertine-scoică din sticlă pe schelet de fier sau cu marchize (fig. 4), flancate de coloane pe care se sprijină antablamente bogate; invelitori din solzi de ardezie sau doar de tablă încununează clădirile, ale căror fațade luminoase poartă cu mîndrie podoaba bogată, uneori prea încărcată, a unui decor în stuc, a reliefului pretențios, de inspirație grigoresciană (fig. 5), sau primele ecouri ale stilului neoromânesc.

Un alt model — cel clasicizant — își face apariția odată cu ridicarea, în 1896, a Palatului de Justiție²² (actualmente Liceul economic), despre care Nicolae Iorga remarcă în 1905: „... se vede fațada masivă, cu totul disproporționată, a unei case cu două rînduri, de loc mare, unde se dă dreptate de reprezentanții zeiței cu cumpenele în mînă, care stă cocoțată pe fațada greoaie a micii clădiri”²³. Construcția originală — nu foarte mică, totuși — (fig. 6) amplificată în 1927, avea monumentalitate și prestanță. Statuia zeiței — prin schimbarea destinației edificiului — azi nu-l mai încunună. Ca nepotrivită.

Ideea unei ordonanțe mai severe este preluată mai puțin la casele de locuit, cît la școli (fig. 7), mai cu seamă în virtutea ideii de instrucțiune clasică și mai ales din mîndria trecutului

¹⁸ Arh. St. Oit, Fond Prefectura jud. Romanați, dos. 14/1867 (apud. A. Mincă și M. Butoi, *Monumente istorice și de artă din județul Olt*, București, 1984, p. 66, nota 29).

¹⁹ St. Rieiman și V. Enache, *Contribuții la monografia județului Romanați*, Craiova, 1926, p. 212.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ Crăciun Pătru, *Caracal. Ghid istoric și turistic*, Caracal, 1958, p. 120.

²² St. Rieiman și V. Enache, *op. cit.*, p. 228.

²³ N. Iorga, *op. cit.*, p. 119.

istoric local ce urcă pînă la romani — menținută de vecinătatea ruinelor de la Reșca/Romula²⁴ — ce revenea ca un leitmotiv în fraza că avem de-a face cu cel mai vechi oraș al României²⁵.

Problema edificiilor școlare a frământat mult opinia publică. De stat sau particular („Institutul limbistic” al Dnei Tecla Zgorska a trezit vii dispute²⁶), învățămîntul a făcut obiectul a foarte numeroase note din presa vremii și, în mod normal, a foarte multe acte de arhivă. Aminteam la

Fig. 6. — Palatul „de Justiție (carte poștală din 1905).

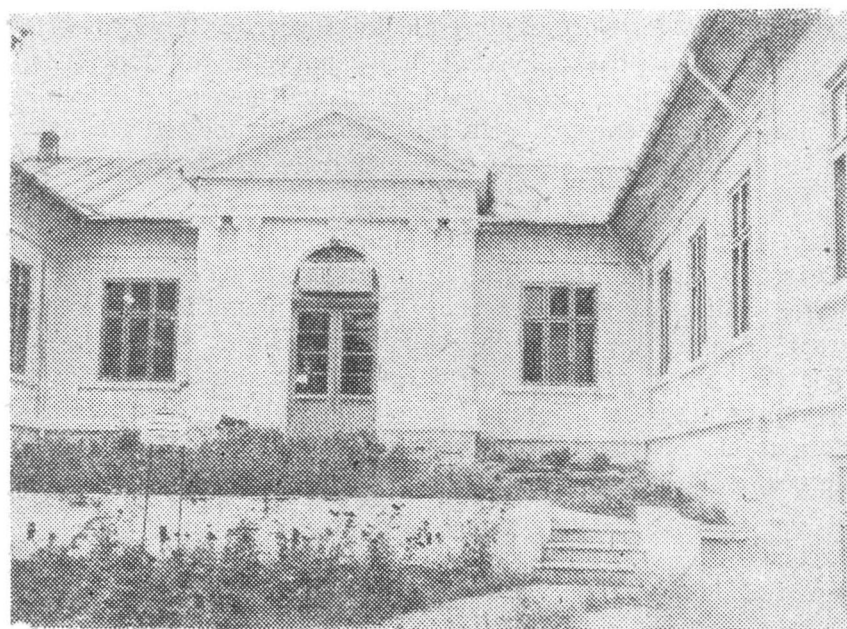
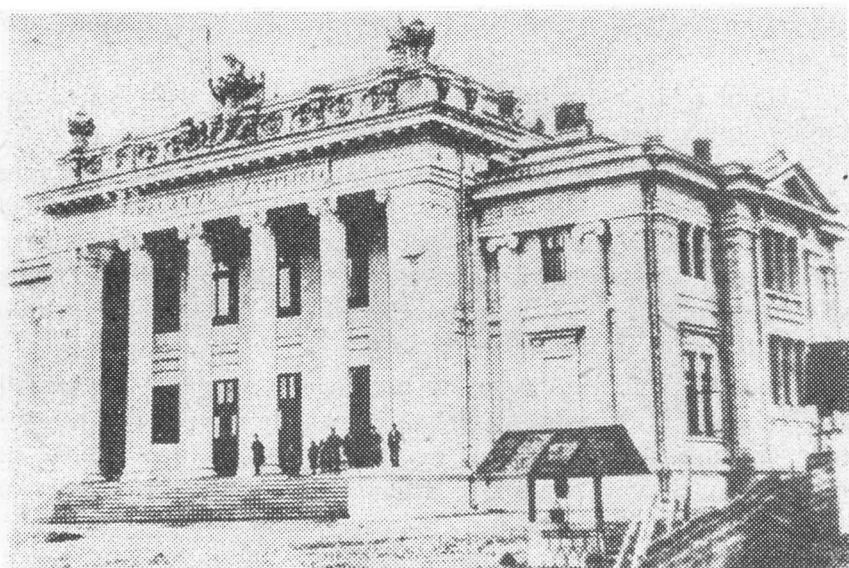


Fig. 7. — Școala de băieți nr. 1.

început lupta dusă pentru înființarea gimnaziului. Era o necesitate resimțită de cetățenii cei mai lucizi și în paginile „Vulturului” nu doar cei mai instruiți își spun cuvîntul²⁷. Disputa dintre profilul clasic și cel real este cîștigată de adepții primului, programa analitică a întîiului an de studiu

²⁴ O mare parte din clădirile orașului fuseseră construite cu cărămizi luate de la „Antina” antică, fapt consemnat și de Al. Odobescu, *Antichități le județului Romanaj*, București, 1878, p. 52.

²⁵ Tradiție locală, foarte înrădăcinată, consemnată și de *Marele Dicționar Geografie*, vol. II, p. 182, reluată de mai multe ori ca argument civico-patriotic local în ziarul, „Vulturul” — V. nr. 39/19 iul. 1887.

²⁶ „Vulturul”, nr. 49/4 oct. 1887—nota „Ca la noi, la nimenea”.

²⁷ Ibidem, nr. 39/19 iul. 1887, p. 1: „...necesitatea unei instituții științifice care să dezvolte inteligența publică” Autorul propune înființarea unor clase gimnaziale pentru „a pune la îndemîna tinerilor ocasiunea de a se desvolta în instrucțiunea publică”.

cuprinzind : româna — 3 ore, latină — 4, matematică — 3, istorie — 3, geografie — 3, științe naturale — 4 etc.²⁸. Inaugurat la 1 oct. 1888 într-o clădire improprie, gimnaziul va beneficia în curând de un local al său, pentru care Prefectura votează un deviz în valoare de 50 000 lei, dotat cu mobilier adecvat pentru clase și laboratoare, ridicat în 1891—1892 după planurile arhitectului Săulescu²⁹. În cadrul acestui gimnaziu — a cărui firmă, „Gymnasiul Joniță Asan”, îl revolta pe Iorga³⁰ — a funcționat, începând din 1896, și prima bibliotecă publică a orașului, al cărei prim fond important a fost constituit de donația lui Niță Barbu Locusteanu, fost fruntaș revoluționar de la 1848³¹.

Timid și doar din inițiative particulare, orașul se deschidea din ce în ce mai mult, cu începere din anii '80 ai secolului trecut, lumii spiritului.

Încă din ultimele două decenii ale veacului, orașul avea numeroase cazinuri cu abonament — precedente ale viitoarelor cluburi³² — grădini de vară cu spectacole de teatru, cafenele, restaurante unul chiar ținut de un elev eminent al celebrilor Capșa³³. Întreaga viață socială a fruntașilor urbei, aceiași „proprietari, comercianți și profesioniști liberi” se desfășura aici : discuții și întruniri politice, seri culturale și de teatru, baluri date cu scopuri caritabile, jocuri de cărți, taclale, intrigă de tot felul, vizite cu întreaga familie.

Această societate, destul de neomogenă, uneori chiar pestriță, manifesta un interes constant față de teatru. Primele manifestări teatrale perfect organizate datează din jur de 1880³⁴, cind trupe în turneu, unele destul de renumite, angajează câteva spectacole sau o stagiune întreagă, de iarnă sau de vară. În 1887, Millo juca la grădina Paradis vara³⁵, iar iarna trupa Vernescu³⁶; în 1888 — trupa Teodorini din Craiova³⁷, apoi alții și alții. Cind spectacolele nu aveau loc în așa-numitele grădini, ce funcționau și iarna — Paradis sau Boșotescu (pe locul acesteia din urmă va fi ridicat apoi Hotel Teodoru (fig. 2) — ele se organizau în vechiul Teatru Român, înjghebare temporară, din 1883, rezultată din amenajarea fostelor grajduri ale lui Iordache Jianu, descrise astfel în 1928 : „O sală destul de lungă și spațioasă... având în jur împrejur un rând de loji lucrate din scinduri și îmbrăcate în chembrică roșie. Scena era la 1 m înălțime, avea deasupra agățată în tavan o mare lampă cu petrol. De asemenea, prin loje, din loc în loc, erau agățate lămpi mici cu petrol, pe care în timpul jocului, bunii spectatori le închideau și cind se lăsa cortina le măreau”³⁸.

Această constantă plăcere pentru teatru a determinat municipalitatea să ridice o construcție specială, ce purta denumirea de „Teatru Național” (fig. 8). Piatra fundamentală a edificiului a fost pusă la 14 iulie 1896³⁹, iar clădirea, ridicată într-un stil eclectic, după planurile arhitectului austriac Franz Bilek, a fost inaugurată în octombrie 1901, cu abonamente asupra Societății dramatice din Craiova⁴⁰. Fără a beneficia de o trupă proprie, teatrul s-a bucurat de spectacolele trupelor Marinescu-Bărcănescu, a unor reprezentații cu „Hamlet” jucate de Nottara (care aveau și un afiș cu chipul acestuia), de performanțele Aristizzei Romanescu și ale lui Iancu Brezeanu, de trupa de operă a lui Massini și de cea a Teatrului din Iași, de concerte date de Enescu și de Niculescu Bassu etc.⁴¹.

²⁸ Crăciun Pătru, *Monografia Liceului nr. 1 din Caracal. 80 de ani de la înființare*, Craiova, 1968, p. 11.

²⁹ *Ibidem*, p. 13.

³⁰ N. Iorga, *op. cit.*, p. 119.

³¹ Crăciun Pătru, *Monografia Liceului...*, p. 12.

³² Vezi diferitele anunțuri din paginile „Vulturului” și, de asemenea, un capitol special la St. Ricman și V. Enache, *op. cit.*, p. 145.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, p. 154.

³⁵ „Vulturul” nr. 5/17 aug. 1886, p. 3: „Credem că publicul caracalean va face tot posibilu pentru încurajarea trupelor D-lui Millo care s-a riscat a veni la noi în Caracal, oraș de câmp, oraș izolat, unde rar se vede artiști de valoare ca D-nu Millo”. În ziua de 17 aug. se juca piesa „Bucures-

cenii”, iar în nr. 5/24 aug., p. 4, se făcea o scurtă relatare asupra primului spectacol.

³⁶ *Ibidem*, nr. 11/28 sept. 1886: actorii erau angajați pentru toată stagiunea 1886—1887.

³⁷ *Ibidem*, nr. 40/20 sept. 1887: „De la 20 sept. Teatrul din Caracal se va redeschide de Societatea dramatică din Craiova sub direcțiunea D-nei Maria Teodorini, atît ca personal cit și ca repertoriu nu lasă nimic de dorit”.

³⁸ St. Ricman și V. Enache, *op. cit.*, p. 154.

³⁹ Crăciun Pătru, *Caracal...*, p. 97. La punerea pietrei fundamentale se amintea că: „Teatrul Național Caracal urmărește a aduce propășirea culturii locuitorilor orașului”.

⁴⁰ St. Ricman și V. Enache, *op. cit.*, p. 158.

⁴¹ *Ibidem*, p. 158—160.

Sala, de 500 de locuri, surmontată de o cupolă, scena amplă, dotată cu instalații moderne la acea vreme, foaierul spațios, plafoanele decorate cu picturi și stucaturi aurite, sculpturile alegorice și reliefurile decorative, întreaga construcție cu volume jucate dar nu lipsite de un anume

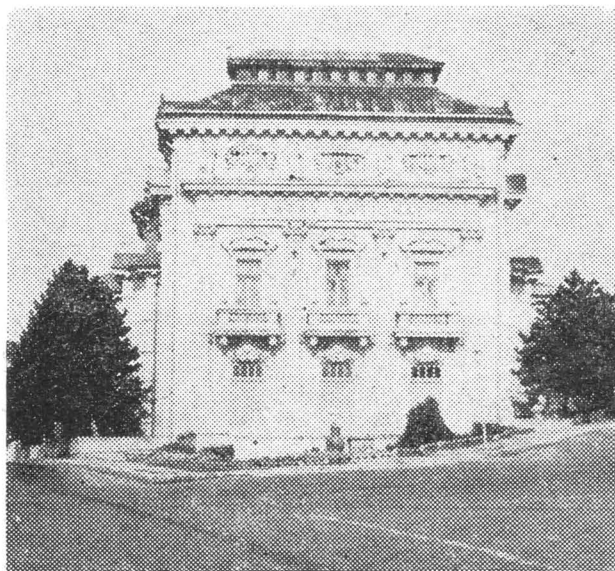


Fig. 8. — Teatrul Național.

echilibru, au impresionat pe contemporani și impresionează și astăzi, în ciuda interiorului barbar „renovat” în 1957—1959 și vopsit ulterior în culori de ulei, după gustul cel mai discutabil.

În ziua de 14 sept. 1889, ziarul „Vulturul” anunța că: „Mai mulți bărbați din Caracal în curînd vor lua inițiativa pentru facerea unui muzeu de antichități și a unei biblioteci. Statuturile sunt gata. Le urăm deplin succes”⁴². Inițiativele nu s-au concretizat decît mai tirziu, nici una dintre instituții nebeneficiind de un local propriu. Ambele vor fi multă vreme găzduite de gimnaziu și apoi de liceu, deși biblioteca exista din 1896, iar muzeul din 1907⁴³.

În 1912 se înființa și primul cinematograful — „Apollo”⁴⁴.

Merită reținută observația lui N. Iorga despre casele înfloritoare, înconjurate cu grădini și despre contrastul cu cele vechi, părăsite. În jurul lui 1900, tot mai multe clădiri vechi se dărîmă, iar unele noi, moderne, le iau locul. Pe str. Libertății — în secolul al XIX-lea în întregime proprietate a diferitelor ramuri ale familiei Jianu⁴⁵ — din care s-a păstrat o mostră prin casa și dependințele-bordei ale proprietății lui Iancu Jianu (fig. 9, 10) — se construiește, în primii ani ai secolului al XX-lea chiar, un număr impresionant de clădiri⁴⁶, cu o arhitectură eclectică, la modă nu doar în provincie ori în capitală, ci în Europa întreagă, care, privite în succesiune, impun imediat ideea unui consens — un fel de concurență între proprietarii ce vor să cîștige pariuri: cu ei înșiși — demonstrîndu-și rangul, păstrat sau recent dobîndit, puterea, eficiența, bogăția, gustul rafinat, superioritatea; cu vecinii — tovarăși sau inamici politici ori de afaceri; cu întreaga suflare a urbei — în care trebuie să trezească admirație, încredere în capacitatea de a realiza, în forța poziției, a banului bine investit, în soliditatea unei firme.

Casa este o emblema: cu volumele sale simetrice sau voit jucate, cu planuri complicate (fig. 11, 12), cu ferestre mari, acoperișul înalt, decor bogat — pentru care toți proprietarii au o vădită înclinație (descifrabilă, desigur, și în alte manifestări, de la interioare la vestimentație și limbaj, la lecturi ori chiar la gastronomie). În spațiul generos (adesea cu 8—10 încăperi de locuit),

⁴² „Vulturul”, nr. 111/14 sept. 1889.

⁴³ Crăciun Pătru, *Monografia Liceului...*, p. 15.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 7.

⁴⁵ Arh. St. Olt, Fond Prefectura jud. Romanați, dos.

23/1896 (apud A. Mincă și M. Butoi, *op. cit.*, p. 69, nota 30).

⁴⁶ V. și Carmen Cantemir, *Orașul Caracal. Contribuții la cunoașterea patrimoniului arhitectural de la finele sec. XIX*, în *Monumente Istorice și de Artă*, 1981, nr. 2, p. 5.

acoperit cu plafoane stucate, încălzit cu sobe elegante, pătrund lumina, aerul, iluminatul feerie — întâi cu petrol, apoi, din 1910, cu electricitate⁴⁷ — telefonul particular al prefectului Cezianu⁴⁸, soneria electrică — atât de importantă încît, încă din 1886, făcea parte din atracțiile demne de

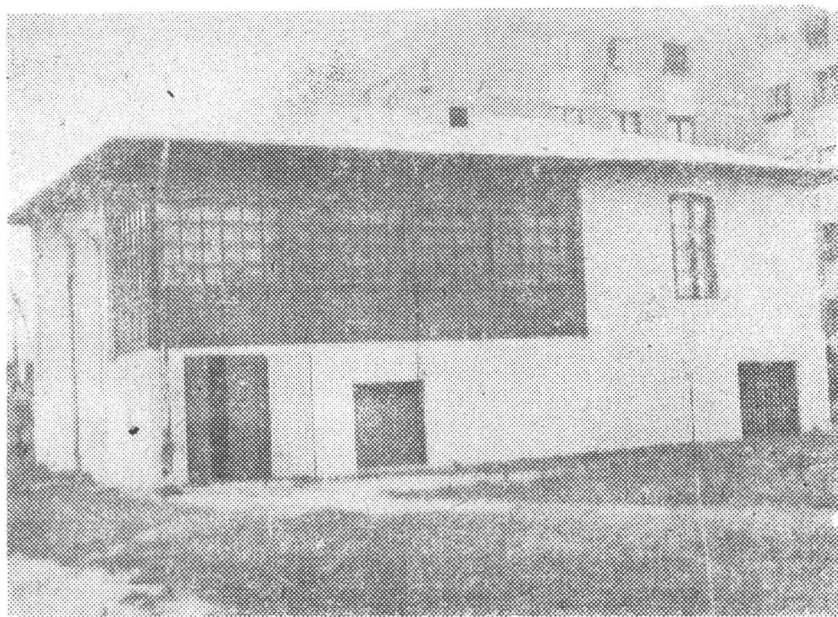


Fig. 9. — Casa Iancu Jianu.



Fig. 10. — Bordei aparținînd casei Iancu Jianu.

menționat într-un anunț de vînzare de case „din cauză de strămutare de domiciliu”, ale „majorului în retragere Bălăceanu”⁴⁹, pitoresc personaj al orașului, fruntaș conservator, amator de dueli verbale, și, dacă se putea, cu pistoalele chiar. Fiecare casă este precedată de o mică grădi-

⁴⁷ St. Rician și V. Enache, *op. cit.*, p. 225.

⁴⁸ „Vulturul”, nr. 93/10 aug. 1888:

⁴⁹ „Vulturul”, nr. 10/10 sept. 1886: „Casele mele ce sunt situate în mahalaua Sf. Nicolae, comuna Caracal, nr. 172, bine construite de ȕidu, învelite cu tinichea, cimentate de jur împrejur la o înălțime de un metru în sus, avînd curte spațioase, cu 2 fețade în două strade, avînd bordeiu de cubne

zidit cu cărămidă, un cuptor de pline în curte, grajd i uă magazie, curte separată de păsări cu cotețele lor...”. În nr. 52/25 oct 1887, revine cu un anunț similar, introducînd noi puncte de atracție: „...sonerie electrică, pivniță de vinuri, un bordei pentru varză și zarzavat”. Aceste bordeie trebuie să fi fost de tipul celor existente încă lângă casa Iancu Jianu (fig. 10).

nă (fig. 4, 11) — spațiu de aristocratică izolare față de ulița devenită stradă. Ecranul transparent al grilajului și grădinii împlinește astfel un dublu rol: separă, dar și atrage privirile admirative, de care proprietarul are atîta nevoie.

Dar și alte case se dărîmă pentru ca locul să fie ocupat de instituțiile vremurilor noi. Noul spital județean, început în 1888⁵⁰ după planurile arh. Grumăzescu, modificate de arh. Maimarolu⁵¹, și inaugurat în toamna următoare, se ridică pe locul unor case mai vechi, ale căror lemne recu-

Fig. 11. — Casă pe str. Libertății.

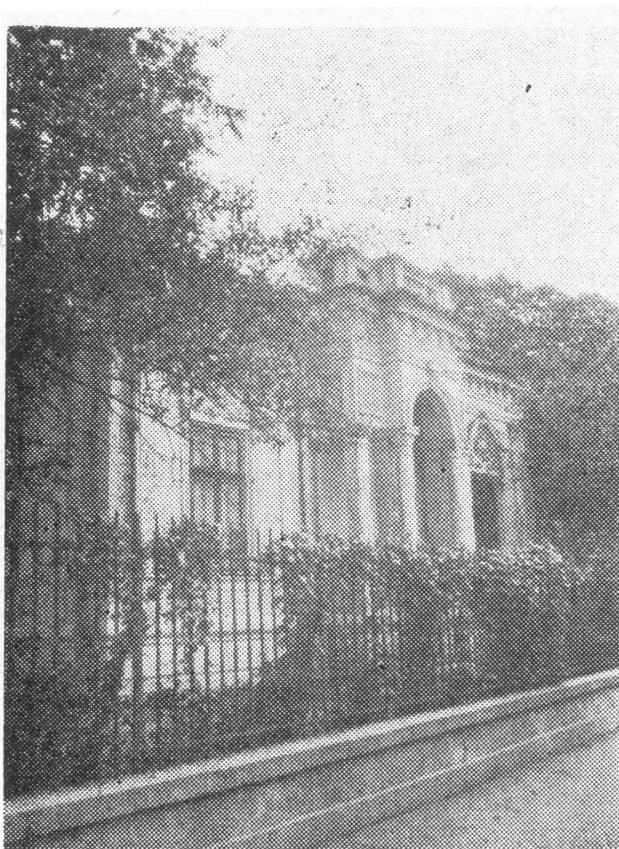


Fig. 12. — Casă particulară.

⁵⁰ Ibidem, nr. 93/10 aug. 1888, p. 2: „la 6 aug. s-a pus peatra fundamentală; costă aproape 100 000 franci”. La

17 sept. 1889 se anunță inaugurarea acestuia „peste cîteva zile”

⁵¹ Ibidem, nr. 98/13 sept. 1888, p. 3.

perate le vindea antreprenorul principal al oraşului S. Mariani⁵². Pe locul unor case boiereşti vechi de pe latura de sud a cadrilaterului, unde funcţionase în deceniile 9 şi 10 vestita cafenea a lui Savu, se ridica în 1911 Banca Romanaşi (fig. 13)⁵³. În 1896, pe aceeaşi latură, vechiul restaurant Minerva era înlocuit cu mult mai modernă clădire a Hotelului Niculescu (fig. 14), iar



← Fig. 13. — Fosta Bancă „Romanaşi”.

Fig. 14. — Fostul Hotel Niculescu.

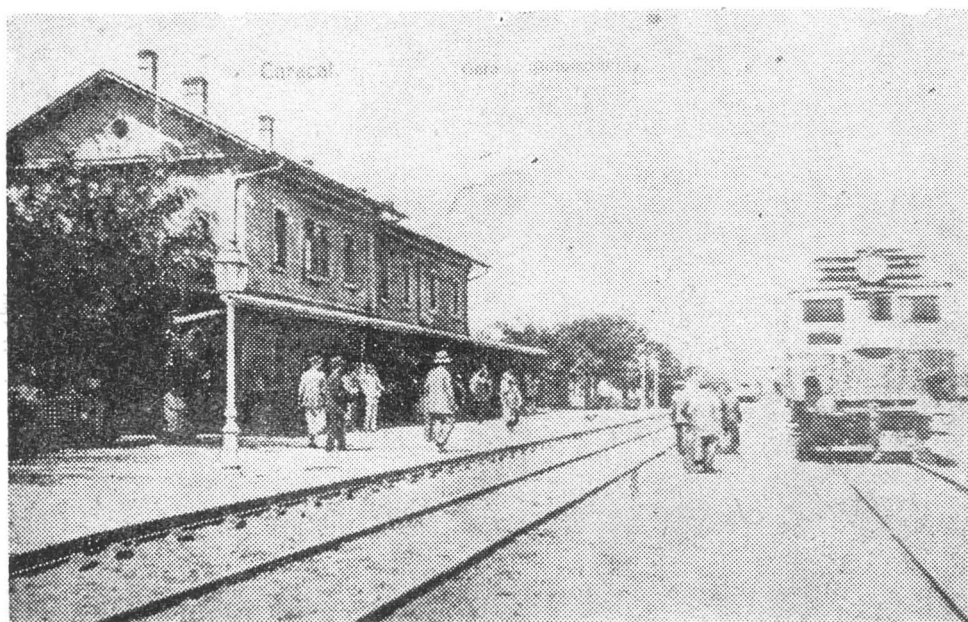


Fig. 15. — Gara (carte poştală din jur de 1900).

pe latura opusă, locul grădinii Boşoteanu era luat, în 1908, de hotelul Teodoru⁵⁴, ambele prevăzute cu somptuoase interioare.

Vinzări de locuri şi de case, demolări, construcţii noi, moderne, caracterizează anii ce preced primul război mondial.

⁵² Ibidem, nr. 112/10 oct, 1889, p. 4.

⁵⁴ Ibidem, p. 147.

⁵³ St. Ricman şi V. Enache, *op. cit.*, p. 243.

Dar începutul se făcuse atunci, prin anii '80, când se trasa și noua stradă a gării, pentru a uni centrul orașului cu stația drumului de fier (fig. 15), edificiu ce trezise în oraș și în județ atâtea discuții: neîncăpătoare, urită⁵⁵, fără peroane, fără magazinele atât de necesare principale



Fig. 16. — Casă pe str. Gării (actualmente Bd. Republicii).

ocupațiuni a orașului — comerțul — nu făcea cinste urbei ce aspira la largi legături cu Orientul și cu Occidentul⁵⁶.

În momentul trasării sale, din inițiativa primarului Costică Nanu, în 1887, pe această stradă nu se afla nici o casă. Artera însă se populează repede. La numai doi ani, în 1889, se vind deja case vis-à-vis de noul spital județean, amplasat și el aici⁵⁷. Mai puțin pretențioase decât cele de pe elegantele străzi ale protipendadei, ele sînt, totuși, caracteristice pentru gustul epocii (fig. 16): o latură este direct la stradă — deci izolarea totală nu mai funcționează — iar cea principală, marcată de intrarea cu coloane, marchize de fier și sticlă sau rezalături din zidărie surmontate de cupole, acoperișuri piramidale sau frontoane arcuite, se află spre grădină. Cartușe, vase decorative, statui agrementează fațadele și aticurile de deasupra unor intrări. Cojirea tencuielilor — vizibilă pe alocuri — în ciuda unei anume pretenții a apareiajului, indică o tehnică destul de neglijentă, o anume grabă cu care au fost construite. Interioarele vădesc însă aceiași grijă pentru un anumit confort, un număr sporit de camere largi, înalte și aerisite, ca și prezența obligatoriei spațiu de reprezentare — salonul de primire, uneori și sufrageria — chiar dacă apa se afla în puțul de beton „de invenția cea mai nouă, care pînă astăzi nu au existat”⁵⁸, iar instalațiile sanitare erau rudimentare.

O altă arteră nouă era cea reprezentată de bulevardul Caracala, împărțat de la care se credea că orașul își trage numele. Din punct de vedere edilitar, această stradă trebuia să reprezinte o adevărată performanță urbanistică. Organizarea ei era strîns legată de regularizarea și canalizarea pîrului care traversa orașul de la vest la est, piatră de încercare pentru toți edilii, din 1864, cînd se ridică prima dată problema⁵⁹, pînă în 1908, cînd ea a fost soluționată prin realizarea

⁵⁵ „Vulturul”, nr. 16/2 nov. 1886: „Gara din Caracal s-a terminat de zidit și coperit, dăruie are un aspect așa de urit încît pare a fi un han de acelea ce se găsesc la drumul mare. Vom arăta pe larg în curînd toate defectuositățile ei, deși pentru care nimini nu a voit a se interesa”. În nr. 68/23 ian. 1888, gara este un prilej de atac la adresa guvernării liberale. V. și C. Cantemir, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁶ „Vulturul”, nr. 93/10 aug. 1888.

⁵⁷ Ibidem, nr. 107/27 aug. 1889.

⁵⁸ Ibidem, nr. 51/18 oct. 1887: „Non plus ultra. Fac cunoscut că construiesc fîntini cu Beton. Aceste fîntini este invenția cea mai nouă care pînă astăzi nu au existat — cu prețuri foarte convenabile. Pentru informații doritorii se pot adresa la Tipografie în orice țară unde pîte vedea planurile acestor construcțiuni”.

⁵⁹ Arh. St. Olt, Fond Prefectura jud. Romanați, dos. 14/1867 (apud A. Mincă și M. Butoi, *op. cit.*, p. 69, nota 29).

unui planșeu, după planurile ing. Elie Radu⁶⁰. În presă și în actele Primăriei și Prefecturii, chestiunea revine recurent, cu evidente implicații sociale și politice: imputări pentru risipire de fonduri, lucrări începute și neterminate, lucrări de calitate proastă⁶¹, promisiuni neonorate, ca de



Fig. 17 — Stradă comercială.



Fig. 18. — Imobil pe strada comercială.

pildă plantarea cu pomi a celor două laturi ale străzii⁶², nemulțumiri ale celor care se zbat printre bălării, în praf și noroi⁶³, ori aplauze pentru inițiative⁶⁴ — totul se consemnează și se discută public, iar o serie de negustori întreprinzători nu pregetă să își deschidă magazine sau chiar hoteluri pe această incipientă stradă⁶⁵, întrezărind aici un vad prielnic, favorizat și de faptul că în extremitatea estică a prevăzutului bulevard se deschisese noua piață a orașului, care va primi, în 1903 și o hală modernă⁶⁶, demolată însă în ultimii ani.

Până la deschiderea acestei artere, viața comercială a orașului se desfășura pe fosta Uliță a Tîrgului, devenită în epocă Strada Unirii (acum, str. Olteni). În ultimele 3 decenii ale secolului, strada căpătase un aspect caracteristic, păstrat în bună parte și astăzi (fig. 17), în ciuda stării de părăsire a multor prăvălii. Aspectul este caracteristic în sensul apartenenței construcțiilor la un tip anume, statuat tacit în orașele din sudul țării pentru construcții de acest gen. Edificiile realizează un front continuu spre strada comercială, fiecăruia revenindu-i o lungime de 5—6 m, suficientă pentru desfășurarea intrării și a 1—2 ferestre-galantar (fig. 18). Magazinul propriu-zis se întindea în adîncimea parterului. Un al doilea cat, cel locuit — la care se accedea prin strada paralelă, din spatele celei comerciale — domina prin decorația în stuc, cornișa proeminentă și uneori prin balcoanele cu feronerie mai simplă sau mai complicată — nivelul superior al străzii. În partea opusă, perpendicular pe construcția principală, se ridica un alt corp de locuit, secundar

⁶⁰ Pătru Crăciun, *Caracal...*, p. 27.

⁶¹ „Vulturul”, nr. 15/29 oct. 1886; nr. 37/1 iul. 1887 — lucrări sistate odată cu schimbarea primarului; nr. 42/18 aug. 1887 — lucrările și materialele nu corespund contractului.

⁶² Ibidem, nr. 51/18 oct. 1887; nr. 82/23 nov. 1888.

⁶³ Ibidem, nr. 42/20 aug. 1887; nr. 53/1 nov. 1887.

⁶⁴ Ibidem, nr. 94/18 aug. 1888, p. 4.

⁶⁵ Ibidem, nr. 90/18 iul. 1888, p. 3.

⁶⁶ St. Ricman și V. Enache, *op. cit.*, p. 225.

adesea, înglobînd și anexele gospodărești, depozitele de mărfuri, prevăzut de regulă cu un geam-lic închis (fig. 19). Partea dinspre strada comercială este și aici semnificantă pentru averea, prestigiul și soliditatea firmei negustorului. Emulația și imitația, rar supralicitarea în sensul decorativului, nu țin doar de mîndria personală, ci sînt considerate comandamente profesionale.

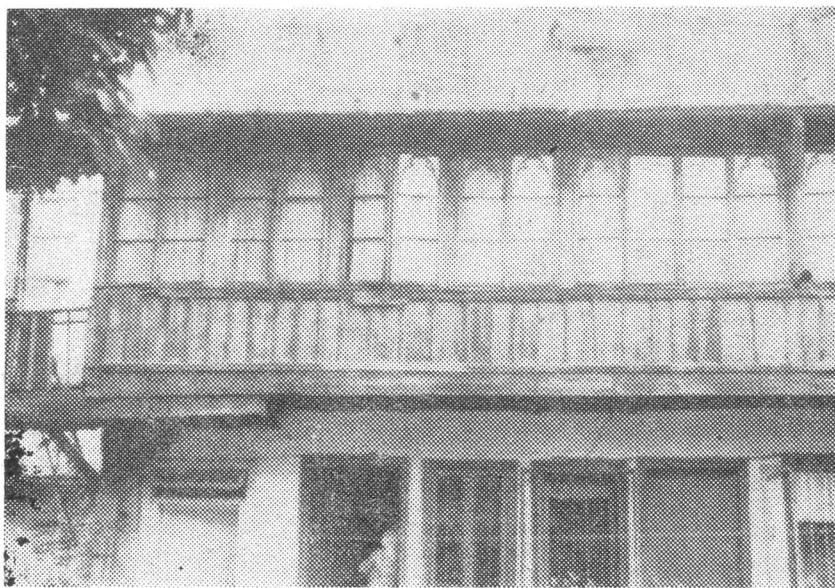


Fig. 19. — Partea din spate a unui imobil comercial.

Caracalul este unul dintre puținele orașe care au păstrat această parte încă aproape întreagă și ar trebui pledat poate mai energic pentru păstrarea ei, căci modernizarea nu exclude asanarea, iar în numele noului — chiar dacă nu e considerată prea importantă — nu este potrivit să fie sacrificată, căci devine un martor tot mai rar al trecutei vieți a orașelor noastre.

Ce mai însemna urbanism la Caracal între 1880 și 1914 ?

Un oraș modern trebuie să aibe pavaje, spun edilii, iar problema revine cu începere din 1862, cînd aflăm că prezența arhitectului Engelbrecher de la Craiova este necesară și pentru „observarea pavării ulițelor ce se află deja în lucrare”⁶⁷. Dar lucrul merge încet și greu. Din cînd în cînd, „Vulturul” reia chestiunea. La 8 aug. 1887, se anunța că Primăria a hotărît „schimbarea actualelor trotuare dupe str. Tirgului și înlocuirea lor cu bazalt artificial”, idee pentru care primarul și consilierii municipali sînt felicități, pentru că „este oarce timp a se mai schimba și în orașul nostru multe lucruri și obiceiuri”⁶⁸. La 9 oct. 1888, după ce primarul este ironizat pentru veștile bune trimbițate prin cafenele, se anunța că s-a intrat în tratative cu dl. Carnot pentru cumpărarea „pietree cubice necesare pentru pavarea citorva strade”⁶⁹. Dilema edililor — piatră cubică sau bazalt pe stradă — persistă un timp⁷⁰, pînă cînd se ia hotărîrea : în centru — bazalt, în mahalale — piatră de Olt⁷¹. În noiembrie, lucrarea începea la nivelul străzii principale⁷².

O importantă problemă a orașului a fost cea a aprovizionării cu apă. Încă din 1843, se întocmea la Ministerul Lucrărilor Publice un „Dosar pentru îmbunătățirea cișmelilor din orașul Caracal, județul Romanați”⁷³. În 1853, domnului Gilbert „ingénieur-mécanicien des eaux”, îi era înaintată cererea unor locuitori din Caracal pentru a realiza o fîntînă, cu speze proprii, în piața pușcăriei (la poalele dealului Potruseni); inginerul studiază locul și promite un proiect⁷⁴, care, dat fiind amplasamentul, se pare că s-a și realizat.

Odată cu apariția presei locale, aceasta reia problema sub diferite aspecte, dintre care cel mai interesant pare a fi cel al fîntîinii din piața orașului. La 21 iun. 1887, primarul Nanu promite

⁶⁷ ASB, dosar 62/1855 Min. Lucr. Publice, f. 40 — doc. nr. 4438/iul. 1862.

⁶⁸ „Vulturul” nr. 42/8 aug. 1887, p. 2.

⁶⁹ Ibidem, nr. 101/9 oct. 1888, p. 2.

⁷⁰ Ibidem, nr. 106/20 aug. 1889, p. 3 — cu incisive ironii

la adresa primarului și a consilierilor comunali.

⁷¹ Ibidem, nr. 108/3 sept. 1889.

⁷² Ibidem, nr. 118/18 nov. 1889.

⁷³ ASB, dosar Min. Lucr. Publice nr. 11/1843.

⁷⁴ Ibidem, f. 23.

refacerea acesteia ca și a celei denumită „Ercea”, „dându-le un stil nou”⁷⁵. La 29 nov. același an, ziarul anunța: „Spre știință ! În centru pieței orașului era o fântină veche de un aspect turcesc și atesta cât sunt de îndărăt caracalenii. Acum pe noroi și vreme rea, se lucrează cu mare



Fig. 20. — Piața birjelor cu „Fintina cu 5 felinare” (carte poștală din jur de 1900).

activitate pentru facerea unei fântini magnifică, care va da un nou aspect pieței...⁷⁶. La o altă fântină, „modernă” se referă ziarul și la 9 nov. 1889: „Dl. primar Nanu stăruiește ca fântina ce voesce a o face d. Cesianu și care va fi iluminată cu 5 lumini întocmai ca cea din Piața Radu Negru, să se facă în locul fântinii de lângă casa răposatului Negrescu. Noi rugăm a găsi că locul ales nu e nimerit cîtuși de puțin și că cel mai bun loc pentru o asemenea fântină este sau acela vis-à-vis de hotelul Minerva sau acela de lângă pod... de oarece aici e piață și poate fi folositor orașului atît pentru apă cit și pentru lumină”⁷⁷. Este așa numita „fântină cu 5 felinare” funcționînd cu petrol în Piața birjelor, unde se adunau și sacalele⁷⁸ (fig. 20).

O altă preocupare a edililor, soldată cu un remarcabil succes, a fost amenajarea Parcului Central, realizată în 1906—1908 de inginerii peisagisti Rêdont și Pinard⁷⁹, prin asanarea unui eleșteu, plantarea de pomi indigeni („Aleea plopilor”) și exotici, crearea unei rețele de alei.

În 1905, N. Iorga găsea că „orașul este curat și înfloritor, stradele sînt curate și acoperite cu nisip: pompierii le stropesc cu dărnicie...”⁸⁰. Nu aceeași este și părerea vehementului autor al unui articol de fond din „Romanațul”, din 19 apr. 1915, nemulțumit de aspectul general al orașului său: „Pe străzi în timp de arșiță zac valuri de praf, iar în timp de ploae, cum orașul e situat într-o vale, se transformă în băltoace spre bucuria unor patrupeze”⁸¹.

De fapt, nemulțumirea acestui cetățean, D. M. Rădulescu, are și alte cauze: „În toate orașele nu găsești o curățenie și o murdărie ca în orașul Caracal. Îi lipsește completamente semnele de înnoire ale orașelor moderne, clădirile estetice, alee largi cu plantații, piețe spațioase și o curățenie indispensabilă. Aici casele sunt fără nici un gust, fără arhitectură... și nu au nici aliniere, dînd străzilor un aspect capricios de zig-zag. Deasupra urîteniei și a murdăriei apare apoi ca o culme a ironiei, în splendoarea ei, lumina electrică, dînd cetățenilor amăgeala civilizației. Causa acestei stări de lucruri este în lipsa de continuitate și în lipsa de pregătire. Lucrarea cea mai principală care se cere în orașul Caracal este astăzi alimentarea cu apă, strîns legată cu canalizarea.

⁷⁶ „Vulturul”, nr. 36/21 iul. 1887, p. 1—2.

⁷⁸ Ibidem, nr. 57/29 nov. 1887.

⁷⁷ Ibidem, nr. 117/9 nov. 1889.

⁷⁸ St. Ricman și V. Enache, *op. cit.*, p. 153.

⁷⁹ Ibidem, p. 175.

⁸⁰ N. Iorga, *op. cit.*, p. 119.

⁸¹ „Romanațul”, nr. 19/19 apr. 1915, p. 1.

Atît din punct de vedere sanitar şi fiind factori importanţi pentru sănătatea locuitorilor şi progresul întreprinderilor industriale din oraş. Cu aducerea apei s-ar putea rezolva şi chestia băilor, înfiinţarea unei băi comunale⁸², unde cei ce doresc ar putea avea, ca în Germania ori Anglia, o baie caldă cu 30—35 de lei. S-au făcut studii şi pentru aducerea apei în oraş. S-a schimbat regimul, urmaşii au uitat”⁸³.

Tonul modern — în ciuda unor exprimări mai agramate — nu poate scăpa; la fel ca şi nivelul preocupărilor, căci, chiar dacă ele mai făcuseră obiectul unor încercări edilitare, optica este acum alta, la care Caracalul, chiar rămas iremediabil urbe de provincie mărunţă — în pofida tuturor eforturilor pe care cumpăna de veac le marcase — nu poate rămîne impasibil.

LA VILLE DE CARACAL À LA CROISÉE DES SIÈCLES — UN ESSAI DE RE-MODELAGE URBAIN —

R É S U M É

Vers 1880, la ville de Caracal, chef-lieu de l'ancien district de Romanaţi, commence à se moderniser, gagnant en importance, surtout économique, mais aussi politique et même culturelle. En dépit du fait qu'il lui manque un programme clair d'urbanisation moderne, l'exemple de la capitale Bucarest et le besoin d'une architecture officielle et même particulière représentatives marquent les efforts constructifs des édiles et des simples citoyens. La presse locale, spécialement le journal « Vulturul », aussi que les documents des archives consignent les initiatives édilitaires et leurs résultats : l'illumination publique, le pavage des rues, la régularisation de la rivière, l'aménagement du marché et des sources collectives d'eaux, un soin accru pour l'aspect de la rue, des maisons, pour le confort et la technique : l'utilisation du béton, la sonnette électrique, le téléphone particulier, etc.

Le fond architectural, resté encore intact, prouve un goût éclectique. Les bâtiments administratifs et surtout les nombreuses maisons privées et les anciennes rues commerciales donnent un cachet particulier au centre ancien de la ville, portant la marque claire de l'éclectisme caractérisant l'architecture européenne de l'intervalle 1880—1914.

⁸² Acelaşi ziar menţiona în numărul 6/18 ian. 1915 că Uzina electrică funcţiona prost, iar în nr. 7/1 febr. 1915 că în oraş funcţiona cinematograful „Apollo”.

⁸³ Pentru înfiinţarea unei băi publice milita în iunie

1888 prefectul Cezianu; se strînseseră prin subscripţie „de către orăşeni aproape 16 000 lei”, lucrările urmînd să înceapă în acel an („Vulturul” nr. 90/18 iul. 1888, p. 2). Baia exista în 1889 cf. *Marelui Dicţionar Geografic*, loc. cit.

DATE NOI PRIVIND VIAȚA ȘI ACTIVITATEA LUI C. D. ROSENTHAL

Una dintre figurile cele mai reprezentative ale generației de la 1848 din țara noastră este Constantin Daniel Rosenthal, deopotrivă pictor și om politic de acțiune. Viața lui a fost obiectul mai multor studii prestigioase elaborate de G. Oprescu¹, P. Constantinescu-Iași², I. Frunzetti³, D. Grigorescu⁴ etc.

Recentele cercetări efectuate în R. P. Ungară au dus la descoperirea unor documente inedite și date necunoscute în circuitul științific românesc, atât cu privire la familia Rosenthal, cât și la unele aspecte ale activității artistice a pictorului, un loc important ocupându-l știrile referitoare la tragica lui moarte, care-i reconfirmă — pentru a cita aprecierea lui Ion H. Rădulescu — destinul de „martir al revoluției românești”⁵.

În mod regretabil, au rămas infructuoase cercetările privind înregistrarea nașterii, respectiv morții lui, în matricolele corespunzătoare. Ele nu au putut fi găsite nici în Arhiva Reprezentantei Naționale a Israelitilor Maghiari din Budapesta și nici în Arhivele Naționale Maghiare. În consecință, trebuie să acceptăm, prin deducție, ca dată a nașterii anul 1820 sau 1821.

După cum s-a mai arătat, în anul 1846, comparându-se cu un tânăr de 20 de ani, artistul considera că acesta semăna cu înfățișarea pe care el însuși o avusese în urmă cu șase ani. Pe de altă parte, matricola Academiei de Arte Frumoase din Viena îl menționează, în 1837, ca avînd 16 ani. De asemenea, raportul căpitănului orășenesc și direcției poliției din Graz, în 1851, îl descrie ca om de 30 de ani.

Numele ce i s-a dat la naștere era David, pe care ulterior îl va schimba în Constantin Daniel⁶. O pictură aflată în posesia Galeriei

Naționale din Budapesta (nr. 4 972), poartă semnătura „C. Rosenthal 1841”, ceea ce constituie un relativ punct de reper pentru a putea stabili perioada schimbării numelui.

Fizionomia lui din acești ani de tinerețe poate fi cunoscută dintr-un autoportret al pic-



Fig. 1. — C. D. Rosenthal — autoportret (Galeria națională din Budapesta).

torului, aflat tot la Galeria Națională din capitala ungară (nr. 8 888). Acesta îl înfățișează în fața șevaletului, imaginea avînd multe elemente de convergență cu binecunoscuta lucrare a lui I. Negulici.

Familia lui C. D. Rosenthal făcea parte din tinăra burghezie evreiască din Pesta, fiind antrenată în sectorul circulației mărfurilor. După moartea tatălui său, care a survenit înainte

¹ G. Oprescu, *Pictura românească în secolul al XIX-lea*, București, 1937.

² P. Constantinescu-Iași, *Trei pictori români în revoluția de la 1848. Negulici, Rosenthal, Iscovescu*, București, 1948.

³ Ion Frunzetti, *Pictorul revoluționar C. Rosenthal*, București, 1955.

⁴ Dan Grigorescu, *Trei pictori de la 1848*, București, 1967.

⁵ Barbu Lăzureanu, *Mărturie despre Daniel Constantin Rosenthal*, în *Adevărul literar și artistic*, seria III, anul IV, nr. 138, 15 iulie 1923, p. 3.

⁶ Fleicher Gyula, *Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián* (Maghiari la Academia de arte frumoase din Viena), Budapesta, 1935, p. 74. *Hadtörténelmi Levéltár* (Arhiva de istorie militară), Budapesta, fond Secția polițienească a comandamentului armatei a III-a (în continuare: H.L.), 1851/V/23 b.

de vizita lui C. A. Rosetti din 1 septembrie 1846, familia Rosenthal a trecut prin mari greutăți financiare. Profesia tatălui a fost preluată de fratele mai mare al artistului, Naphtael Otto Rosenthal (născut pe la 1810), care în anul 1851 practica comerțul în „orașul” Leopoldin din Pesta, centrul principal al burgheziei evreiești. Pictorul avea, de asemenea, și o soră, măritată mai întâi cu un oarecare Rechnitz și apoi cu profesorul de medicină Lajos György Arányi (1821–1887), de origine transilvăneană.

Familia Rosenthal trebuie totuși să se fi bucurat de o anumită bunăstare, din moment ce studentul medicinist Adam Bauer indeplinea, în 1851, de șase ani funcția de educator pe lângă copiii lui Naphtael Otto Rosenthal, iar acesta își putea permite, prin 1850–51, să trimită fratelui său, aflat la Paris, suma de 100 fl.⁷ De asemenea, o rudă a familiei, anume Samuel Rosenthal, era editorul gazetei „Der Spiegel”.

După încheierea studiilor lui de la Viena și după o probabilă ședere, nu prea îndelungată, în capitala imperială, spre sfârșitul anului 1842 C. D. Rosenthal pleacă la București, unde este primit cu brațele deschise. Activitatea lui artistică și politică din capitala Țării Românești este deja cunoscută din lucrările citate.

C. D. Rosenthal rămâne la București pînă în toamna anului 1844, cînd pleacă la Paris. Comparînd aceste date cu informațiile obținute, referitoare la participarea sa la expoziția din Pesta, organizată în vara aceluiași an, reiese că prezența lui cu două lucrări a fost doar artistică și nicidecum personală. De altfel, primirea făcută lucrărilor sale nu a fost unanim favorabilă. Dacă revista „Honderü” îl menționa printre artiștii de valoare, în schimb, „Pesti Divatlap” critica desenul defectuos al tabloului „Scenă din grădină”⁸.

Cunoscuta lui activitate de la Paris a fost întreruptă în anul 1847, artistul fiind nevoit, foarte probabil din motive de ordin material, să se întoarcă la Pesta. Gazeta „Der Spiegel” îi face publicitate și invită publicul în atelierul său⁹. La Salonul deschis, nu peste mult timp, în capitala maghiară, Rosenthal se prezintă cu două picturi: „Femeie pe gânduri” (portretul unei evreice) și „Odihna de după amiază” (reprezentînd o femeie întinsă pe o canapea). De această dată, „Pesti Divatlap” apreciază ceva mai favorabil munca artistului, chiar dacă, referindu-se la prima lucrare, îi recomandă să nu folosească prea insistent bitumul, deoarece acesta, în ultimă instanță, dăunează pigmentului pictural. De asemenea, vorbind despre cea de a doua lucrare, autorul articolului citat îi reproșează pictorului că poziția femeii

nu este suficient de naturală¹⁰. Totuși acest ultim tablou figurează printre cele 14 opere cumpărate de asociația organizatoare a expoziției, din totalul de 232 de lucrări, pentru această achiziție plătindu-i-se apreciabila sumă de 100 fl.¹¹.

După o scurtă ședere la Pesta în vara anului 1847, artistul se reîntoarce la București, participînd la pregătirea și înfăptuirea revoluției de la 1848. Desigur, izvoarele studiate de noi nu sînt în măsură să ofere elemente inedite în acest sens.

În urma înăbușirii revoluției din Țara Românească, fiind eliberat grație faptului că era supus habsburgic, C. D. Rosenthal, împreună cu Maria Rosetti, însoțește de-a lungul Dunării ambarcațiunea ce transporta spre vest pe tovarășii lui de luptă. Este neîndoișor că a avut partea lui de merit în înscenarea de la Svinița, ambarcațiunea respectivă ajungînd pe malul bănățean al Dunării. Nu putem pierde din vedere faptul că acel loc a fost deosebit de propice îndepărtării escortei otomane, protestul primarului, care a somat patrula turcă să plece, avînd un puternic suport în populația locală militarizată, ce făcea parte din sistemul grăniceresc bănățean.

După eliberarea revoluționarilor români, soarta lui Rosenthal se distanțează, pentru moment, de cea a tovarășilor săi. El rămîne timp de un an și jumătate în Imperiul austriac fără să putem urmări în mod amănunțit activitatea lui. Totuși izvoarele cunoscute de noi ne dau unele repere.

În primul rînd este deasupra oricărei îndoeli faptul că s-a impus în viața artistică. După încheierea ostilităților dintre revoluționarii maghiari și armatele imperiale și țariste (la 15 martie 1850), directorul Muzeului Național din Pesta i se adresează lui Rosenthal, la fel ca și altor artiști de renume, cerîndu-i autobiografia, autoportretul și chiar o lucrare pentru pinacotecă¹².

În al doilea rînd, se pare că pictorul nu a participat la revoluția maghiară, presupunere susținută de faptul că autoritățile militare cezaro-crăiești, după înăbușirea revoluției, i-au eliberat pașaport, ultima dată la 5 iulie 1850¹³.

Din jurnalul intim al lui C. A. Rosetti reiese că la data de 29 ianuarie 1849 acesta intenționa să îi scrie lui Rosenthal¹⁴. Or, în perioada respectivă Pesta se afla deja sub ocupație militară habsburgică, ceea ce permitea

¹⁰ *Pesti Divatlap*, 1847, partea a II-a, p. 925, 927.

¹¹ *Jahrbuch der Pester Kunstvereine für 1853*, Pest, 1854, p. 41.

¹² Kapossy János, *XIX. századi magyar művészek önéletrajzának kérdésehez* (Cu privire la problema autobiografiilor artiștilor maghiari din sec. al XIX-lea.), în *Magyar Múzeum*, aprilie, 1946, p. 34.

¹³ H.L., 1851/V/23 b.

¹⁴ *Pagini din trecut. Note intime scrise de C. A. Rosetti. Adnotate și publicate de Vintilă C. A. Rosetti*, București, 1902, II, p. 35.

⁷ *Ibidem*, 23 a.

⁸ *Honderü*, nr. 9, 31 august 1844 p. 148; *Pesti Divatlap*, 1844, partea a II-a, p. 286.

⁹ *Der Spiegel*, 1847, col. 911.

de acum transmiterea unei scrisori de la Paris, fapt ce sugerează ideea că pictorul se găsea, oricum, pe teritoriul ocupat de imperiali. Ipoteza conform căreia el ar fi plecat în Transilvania, pentru a se alătura taberei lui Avram Iancu, sau că ar fi îndeplinit o altă misiune în această provincie românească așteaptă încă o confirmare documentară din surse sigure.

Mai bine cunoscută este perioada următoare din biografia lui C. D. Rosenthal. El sosise la Paris în primăvara anului 1850 și reluase legăturile cu prietenii săi, activi în cadrul emigrației. După vreo opt luni de ședere în capitala Franței, el va pleca în Elveția și apoi în Austria, la Graz. Conform raportului căpitanului orășenesc și direcției de poliție din acest ultim oraș, Rosenthal sosise acolo la 31 martie 1851, rămânând până în ziua de 7 iulie a aceluiași an, cînd va pleca la Viena și apoi la Pesta¹⁵. În orice caz, se pare că aceste ultime luni i-au fost favorabile și din punct de vedere artistic, deoarece reușește să achite fratelui său suma avansată la Paris¹⁶.

Documentele confirmă și faptul că Rosenthal sosise la Pesta la 10 iulie 1851, avînd o sarcină politică din partea emigrației române. Actele emise de autoritățile imperiale în repetate rânduri îl califică drept „emisar român” și fac mențiune despre legăturile sale cu „conducătorul român” C. A. Rosetti. Se pare că poliția imperială interceptase corespondența dintre ei, fapt ce reiese atît din raportul oficial cît și din mărturiile fratelui pictorului, acestea din urmă însă fără a aduce precizări suplimentare¹⁷. De altfel, Rosetti primise returnată o scrisoare referitoare la C. D. Rosenthal, ce fusese expediată inițial la Pesta. Documentele nu precizează obiectul misiunii pictorului în Ungaria, dar este neîndoios că poliția pestană fusese sesizată de scopul acesteia încă înainte de 15 iulie, dată la care ea se adresează autorităților din Graz, cerînd lămuriri, care nu s-au dovedit însă a fi destul de consistente. În tot cazul, Rosenthal va fi arestat la Pesta la 20 iulie 1851, odată cu el fiind deținuți, respectiv interogați, fratele lui, studentii Adam Bauer și Heinrich Fischer precum și institutorul de limbă franceză Lemouton. Cercul investigațiilor s-a extins și asupra profesorului

Arányi, învinuit și el de a fi avut legătură cu C. A. Rosetti¹⁸.

Anchetarea cazului a intrat în competența secției polițienești a armatei a III-a. Rosenthal a fost depus în faimoasa închisoare Neugebäude din Pesta, unde erau încarcerati cei mai importanți deținuți politici¹⁹. Potrivit declarației temnicerului Josef Kohout, în după-amiaza zilei de 22 iulie a fost depus la interogatoriu, de unde s-a întors seara tîrziu. A doua zi dimineața a fost găsit mort în patul lui din celula numărul 70.

Documentele depistate de noi redau versiunea oficială a morții lui. Potrivit acestora Rosenthal s-ar fi sinucis. Unii dintre tovarășii lui, ca de pildă Constantin Racoviță, au acceptat această versiune, crezînd că el s-a refugiat în moarte din cauza suferințelor sau pentru a evita vreo trădare involuntară. În jurul acestei versiuni, în diferite lucrări, apar variante potrivit cărora artistul s-ar fi spînzurat, s-ar fi intoxicat cu fosfor, ori ar fi murit prin asfixiere, din cauza fumului produs de aprinderea voită a saltelei etc. Documentele oficiale susțin că s-ar fi autostrangulat cu bretelele de la pantaloni, iar pentru a evita vreun zgomot, și-a blocat gura cu o batistă. Versiunea respectivă a fost confirmată și de autopsia efectuată la 25 iulie 1851²⁰.

Prietenii lui care nu au dat crezare sinuciderii, precum C. A. Rosetti sau G. Golescu-Arăpila, au acuzat poliția imperială de asasinat. S-a mai avut în vedere și presupunerea că în prealabil i s-ar fi aplicat o tortură de tip medieval. Oricare ar fi însă adevărul și orice interpretare s-ar da documentelor, rămîne un fapt indiscutabil că C. D. Rosenthal și-a dat viața pentru cauza revoluției române de la 1848.



În anexă publicăm documentele dosarului Constantin Daniel Rosenthal, aflat în arhiva Institutului de Istorie Militară din Budapesta, fondul secției polițienești a Comandamentului armatei a III-a.

Mulțumesc și pe această cale cercetătorului Tiberiu Moț (Timișoara) pentru ajutorul prin care a făcut posibilă transcrierea documentelor.

ANEXE

1

Protokoll (subl. in doc.)

Welches bey der Polizei Section des kk H. 3 te Armee Com[m]ando am 24 Iuly 1851 mit dem Mediziner Adam *Bauer* (subl. in doc.) nach vorausgegangener Eruirung zur Angabe der Wahrheit aufgenommen wurde.

¹⁵ H. L., 1851/V/23 b.

¹⁶ Ibidem, 23 c.

¹⁷ Ibidem, 23 d.

¹⁸ Ibidem, passim.

¹⁹ Ibidem, 23j.

²⁰ Ibidem, 23 f/1.

1

Kennen Sie den Anlass Ihrer Verhaftung.

2

Ist Ihnen von Rosenthals Verbindung in Frankreich u[nd] Oesterreich namentlich aber in Paris u[nd] Pesth etwas bekannt.

3

Nachdem Sie in derselben Wohnung mit Rosenthal angetroffen wurden, so ist es wahrscheinlich, dass Rosenthal sowohl von seinen Verbindungen im Auslande sowohl als in Oesterreich Ihnen erzählt hat.

4

Unter den Effecten des Constantin Rosenthal befinden sich die vorliegenden 2. Daguerotyps, sind Ihnen die Personen bekannt, die diese Portraits vorstellen.

5

Haben Sie noch etwas vorzubringen.

Arh. Inst. de ist. milit., Budapesta, dos. 1851/V/23 g.

ad. 1

Meine Verhaftung ist wegen des Mahlers Constantin *Rosenthal* <subl. in doc.> erfolgt.

ad. 2

Nein, von seinen Verbindungen kenne ich gar nichts, ich habe mit Rosenthal während seiner Anwesenheit in Pesth sehr wenig gesprochen, ich war den ganzen Tag mit meinem Studium beschäftigt, indem [ich] jetzt das Rigorosum zu geben beabsichtige, überhaupt war Rosenthal sehr wenig zu Hause.

ad. 3

Wie ich bereits erwähnt, habe ich mit Rosenthal nur sehr wenig, und v[on] seinen Verbindungen im Auslande oder wo im[m]er, sowie auch von seinen Reisen gar nichts gesprochen.

ad. 4

Ich kenne diese Personen die diese Portraits vorstellen zwar nicht, ich glaube aber dass sie mit einem bey Professor Arányi in Pesth befindlichen Bilde Aehnlichkeit haben, welches Rosenthal dem Dr. *Rechnitz*, <subl. in doc.> dem Früheren Gemahl der Frau v[on] Aranyi zum Geschenk gegeben hat.

Hier muss ich noch bemerken, dass ich öfters gehört habe wienach einer von denen auf diesem Bilde befindlichen drey Köpfen, den Rosetti vorstellen soll.

ad. 5

Nein.

Hiemit wurde das Protocoll geschlossen.
ss. Adam Bauer

2

Protokoll
vom 20 Juli 1851

Heinrich *Fischer* <subl. in doc.> 29 Jr. von Tornoj <sic !> im Neutraer Com[itat] geb[oren] israel[it] led[ig] Rigorossent der Medizin in der Leopoldstadt 3 Kronnengasse N. 133 beim Schneider *Schreiner* <subl. in doc.> wohnhaft, gibt an : Ich brachte heute zufällig die Nacht in der Wohnung des N. *Rosenthal* <subl. in doc.> zu, dessen Kinder ich in der französischen Sprache unterrichte, weil ich mit dem Erzieher der Kinder desselben Namens *Bauer* <subl. in doc.> bis spät Nachts studirt habe. Ich weiss von dem arretirten *Rosenthal* <subl. in doc.> nur anzugeben dass er erst unlängst hier angekom[m]en ist, nach meiner Meinung war er in der Schweiz. Er hat mir das nicht gesagt, das weiss ich nur von dessen Mutter. Ich kenne auch dessen Bekanntschaften auf dem hiesigen Platze nicht, unde habe mit ihm nu bei seiner Ankunft von der Reise und gestern abends gesprochen.

Auch Bauer hat mir von ihm nur mitgetheilt, dass er ein Mahler sey.

ss. H. Fischer

Vorgelesen und bestätigt
ss. indescifrabil

Da gegen Heinrich Fischer hierorts nichts Nachtheiliges erhoben, er vielmehr als ein gemässigter Mann geschildert wurde, so hat man ihn am 22 Iuli 1851 auf freyen Fuss gesetzt.

ss. indescifrabil

Naphtael Otto Rosenthal <subl. in doc.> 41 Jr. von Pesth geb[oren], ewang[elisch], verh[eiratet], Kaufmann in der Leopoldstadt N° 196 wohnhaft, gibt an.
Mein Bruder ist von beiläufig 10 Tagen hierher zurückgekehrt. Er hielt sich vor seiner Ankunft durch einige Zeit in Graz die übrige aber als Mahler in Paris auf. Er erzählte mir von seinen Verhältnissen gar nichts, und ich war ihm auch nur beim Mittagessen beisam[m]en. Als er noch in Paris war, sendete ich ihm 100 fl. C.M., unde diese hat er mir nun zurückgezahlt. Ob er sich ausserdem etwas erspart hat, weiss ich nicht. Ich weiss auch nur zu erinnern dass er vor einigen Tagen einen Brief erhalten hat, dessen Provenienz mir unbekannt ist.

ss. N. Rosenthal

Arh. Inst. de ist. milit. Budapesta, dos. 1851/V/23 c.

3

Referat vom 5. August

Fortsetzung der Verhandlungen über *Rosenthal* <subl. in doc.>

Nach einem bei den Akten erliegenden, mit dem Studirenden Adam *Bauer* <subl. in doc.> aufgenommenen Konstituts hat der wallachische Emissär Konstantin *Rosenthal* <subl. in doc.> von dem mit ihm verschwägerten Professor Arányi besuch erhalten.

Nach dem Inhalte eines zweiten, gleichfalls mit *Bauer* <subl. in doc.> aufgenommenen Protocolls befindet sich die Gattin des Professors und Med. der Gattin Aranyi in besitze eines von Rosenthal verfertigten Gemäldes, auf welchem drei Männerportraits sich befinden, und von denen einer einem unter Rosenthal's Effekten vorgefunden Daguerretyp ähnlich sein soll.

Nun Kom[m]t des Umstand hiezu, dass in Wege der k.k. Post ein Schreiben von verstellter Hand d[e]d[a]to 22/7 Pesth an Konstantin *Rossetti* <subl. in doc.> in Paris hier vorgekom[m]en ist, auf dem sich ober der Anrede die mit Tinte gezeichnete Copie, eines, drei sich umarmenden Männer darstellenden bildes nachgemacht ist, und in welchem Rosetti mit Rosenthal's Festnehmung mit nachstehenden Worten bekannt gemacht wird:

Mon cher neveux

Voilà une copie de mon Constantin, qui etant enfermé depuis deux jours ne peut vous donner, des rapports sur les pieces de la colection nommée Kunstaustellung. Les pieces les plus celebres sont: de Marco, d'Amerling, de Borsos, de Kovács et de Schlesinger. Le... <cuvinț ilizibil, scrisul șters> a desiré une ferme... <cuvinț ilizibil> dans le genre de notre pauvre fraty... <două litere ilizibile>. Que Dieu vous benise Votre grande-tante Helene Rosetti.

Dieser Brief lässt keinen Zweifel übrig, dass *Rosetti* <subl. in doc.> aus dem Arányischen Hause von der Arretirung Rosenthals in Kenntniss gesetzt ward, und dass die Familie *Arányi* <subl. in doc.> selbst mit Rosetti in Paris in direktem Verkehr steht.

Eine Revision unter ihren Effekten könnte vielleicht weitere Aufschlüsse über Rosenthal's wühlerische Thätigkeit geben daher:

An das k.k. Distr[icts]

C[omman]do Ofen-Pesth <subl. in doc.>

Ab.

Es ist dem Armee-Commando bekannt geworden, dass der wallachische Emmissär *Konstantin Rosenthal* <subl. in doc.> von dem mit ihm verschägerten Professor *Arányi* <subl. in doc.> öftere besuch erhalten habe. Eben so ist es sichergestellt, dass Rosenthal's Kom[m]itent, der berühmte Rumänenführer Konstantin *Rosetti* <subl. in doc.> in Paris von der Verhaftung des Rosenthal brieflich in Kenntniss gesetzt worden ist.

Der brief mittels welchem das letztere bewerkstelligt wurde enthält nemlich eine mit der feder nachgemachte Darstellung der brustbilder von 3 Männern, deren mittlerer die ihm zur Seite stehenden zwei umarmt, und das original dieses den Rosenthal, den Rosetti und noch einen dritten vorstellenden Gemäldes soll sich im besitze vom Frau Arányi, deren erster Gatte *Kanitz* <subl. in doc.>* es von Rosenthal übernommen haben soll, noch gegenwärtig befinden.

* La marginea rîndului mențiunea „nicht Kanitz sondern Rechnitz” (subl. in doc.)

Es ist demnach nicht unwahrscheinlich dass
<primele patru rinduri ale filei 135 sînt atît de şterse încît nu se pot descifra
decît litere şi fragmente de cuvinte>.

Arányi rückgegangen ist und dass Rosetti mit ihnen in directem Verkehr stehen
durfte.

Unter diesen Umständen erscheint es angezeigt, unter den Papieren der Ehe-
leute Arányi eine genaue Revision vorzunehmen.

Das Distr[icts] C[omman]do hat diesernach das Erforderliche zu veranlassen
und die, bei der Durchsuchung zum Vorscheine gekom[m]enen bedenklichen brief-
schaften dieser beiden Eheleute gehörig verzeichnet hierhervorzulegen, falls sich
nicht etwa bei der Revision selbst ein Anlass zu ihrer Verhaftung ergeben sollte.

(două sigle mss. indescifrabil)

Mundirt

Arleth

6/8 851

Arh. Inst. de ist. milit. Budapesta, 1851/V/23/d.

4

Protokoll vom 20 Iuli 1851

Adam Bauer <subl. in doc.> 33 Jr. von Dolis geb[oren]israel[it], led[ig] Rigorosan-
ter Medizin seit 6 Jahren bei Naphtael *Rosenthal* <subl. in doc.> als Erzieher seiner
Kinder in Aufenthalte gibt an. Der heute aus der Wohnung des Rosenthal ar-
<retie>rte Bruder desselben ist erst vor beilaufig 10 Tagen hier angekom[m]en.
Er ist vor 3 Jahren nach meinem Vermuthen nach Paris gereist. Während seines
dermaligen hiesigen Aufenthalts hat er nie von Paris sondern nur von Graz gespro-
chen, wo er sich mit Mahlen beschäftigt hat.

Er hat . . . <cuvint ilizibil> verflossenen Woche Donnerstag oder Fraytag nicht
zu Hause gespeist, er war nach seiner Aussage bei einem Professor wie ich glaube
der Geometrie *Petzwall* <subl. in doc.> geladen, und heute vor 8 Tage erhielt er
einen Zettel, welcher ihm veranlas[s]te, sich schon um 1/2 2 Uhr N[ach] M[ittags]
vom Hause zu entfernen. Ausser vom Professor Arányi wurde *Rosenthal* <subl.
in doc.> von Niemanden besucht.

Dieser ist mit ihm verschwägert.

ss. Adam Bauer
Vorgelesen und Bestetiget
ss. indescifrabil

Arh. Inst. de ist. milit., Budapesta, dos. 1851/V/23 a.

5

Protokoll vom 20 Iuli 1851

Anton Lemouton <subl. in doc.> 23 Jr. von Pest geb[oren] kath[olisch] led-
[ig] franz[ö]zisch Sprachmeister in der Ungargasse N. 523 gibt an. Ich soll morgen
den Unterricht in der franz[ö]zischen Sprache bei den Kaufmanns Dienern Musch-
lofs u[nd] Rott beginnen, und ersuche mich daher um so mehr zu entlassen, als
ich nicht weiss, warum ich heute Morgens angehalten wurde. Ich war durch 6 Mo-
nate zu Komorn bei der disziplinär Kompagnie und wurde als untauglich entlassen,
im heurigen Frühjahr befund ich mich bei heisigen Kollegialgerichte wegen Verdrus-
ses mit meiner Mutter durch 10 Wochen im Areste. Ich war nie im Auslande . . .
<2—3 cuvinte scrisul şters> Wissens befindet sich . . . <1—2 cuvinte, idem> ausser
mir Niemand meines Nahmens. Endlich stehe ich mit Niemanden in schrift-
l[icher] Korrespondenz.

ss. Anton Lemouton
Vorgelesen und Bestätiget
ss. indescifrabil

Arh. Inst. de ist. milit., Budapesta, dos. 1851/V/23 e.

Protokoll <subl. in doc.>

welches am 7 ten August 1851 mit dem Corporalen Josef Kahouth des kk. Infant. Regts. G[ra]f Khewenhüller aufgenom[m]en wurde. Derselbe gibt über Befragen an.

Ich bin dem Stabsprofossen im kk. Neugebäude hier in Pesth zur dienstleistung nemlich zur Beaufsichtigung der Arreste u[nd] der Inhaftirten [,] Erhaltung der Ordnung u[nd] Ruhe etc. zugetheilt.

Unter andern Arrestanten wurde auch ein gewisser Constantin *Rosenthal* <subl. in doc.> ins Neugebäude gebracht, u[nd] in das Arrestzim[m]er N. 70 ganz allein eingesper[r]t. Am 22 Iuly 1851, Nachmittags war er hier bey der löblichen Polizei-Section bey dem Verhör, u[nd] ist vom selben erst gegen Abend zurückgebracht worden. Da hat er sich zu mir geäußert, er möchte noch ein Brot haben, ich konnte ihm aber keines mehr verschaffen weil ich ausser der Kaserne Gebäude darum hätte schicken müssen, dazu aber nicht so viel Zeit hatte, weil ich die Arrestschlüssel dem Stabsprofossen abgeben musste. Damit war er auch zufrieden nur meinte er dass er am Morgen des andere[n] Tages einen Caffee haben wolle.

Dieses andere[n] Tages bin ich gegen 7 Uhr Früh zu dem Arrestzim[m]er N. 70 gekom[m]en habe die Thüre aufgesperrt, u[nd] dem Rosenthal der im Bette gelegen war, zugerufen ob er einen Caffee will. Weil er mir darauf keine Antwort gegeben hat, so bin ich bis zu seinem Bette hingetreten, habe nochmals dieselben Worte zu ihm gesprochen, u[nd] weil er mir auch danach keine Antwort gegeben hat, so habe ich ihn bey der Haar genom[m]en, u[nd] habe an derselben etwas angezogen wie man es gewöhnlich thut; wen[n] man einen Menschen vom Schlafe aufwecken will. Da erst habe ich wahrgenom[m]en dass der Arrestant schon erstarrt u[nd] kalt war, u[nd] zugleich bemerkte ich, dass er den Hosenträger um den Hals geschnürt, und sein gelb, seidenes Sacktuch in den Mund hinein gestopft hatte.

Ich bin darüber ungemein erschrocken, bin gleich hinaus u[nd] habe den Stabsprofossen geholt, u[nd] dieser ist auch gleich unter Mitnahme des Feldwebels u[nd] einiger Man[n]schaft der Arrestwache in dasselbe Arrestzim[m]er hinein. Wir haben uns nun neuerdings alle überzeugt, dass er schon todt ist, allein dessen ungeachtet ist doch auch nach ein Arzt geholt worden.

Sohin ist von dieser Vorfalle bey der löblichen Polizei Section die Meldung gemacht worden.

s.s. Josef Kahouth
Korporal

Nachdem der vorgedachte Corporal Josef Kahouth nichts mehr zu errinern hatte, wurde das Protocoll geschlossen und gefertigt.

ss. indescifrabil

Arh. Inst. de ist. milit., Budapesta, dos. 1851/V/23 j.

7

N. 2409 Von k.k. Militär Stadt-Commando
An

Die kai[s]erlich königl[iche] löbliche Polizei Sekzion des kais[erlich] königl[ichen] Hohen III Armée Kommando
Pest den 27 Iuli 1851

Anschlüssig wird das über den Leichnam des Inquisiten Konstantin *Rosenthal* <subl. in doc.> aufgenommene gerichtliche Untersuchungs Protokoll Einer löblichen Polizei Sekzion in Erledigung der Geschätzten Zuschrift N.E. 2974/ reserv at von 24 dieses Monats Diensthöflichst übersendet.

ss. indescifrabil

Arh. Inst. de ist. milit., Budapesta, dos. 1851/V/23 f.

8

Untersuchungs-Protocoll <subl. in doc.>

Aufgenommen auf Befehl Eines löbl[ichen] k.k. Stadt-Commando de dato 25-ten Iuli 1851 N. 2396 über den Leichnam des politischen Inquisiten Konstantin *Rosenthal* <subl. in doc.> welchem es gelang, sich in der Nacht von 22/23 dieses Monats im Arreste im Neugebäude das Leben zu nehmen.

Die Untersuchung beginnt von 4 1/4 Uhr Nachmittag am 25-ten Iuli in Gegenwart des Herrn Rittmeister Karl Dolp und der Unter gefertigten obducirenden Ärzte.

Die Identitaet der Person des zu Obducirenden ist sichergestellt durch die Recognition des gegenwärtigen Oberstabs-Profosen Karl Schmutzer und Korporalen Iosef Sahaty, die den genannten während seines Arrestes kennen gelernt haben. Corpus delicti formale ist keines vorhanden, soll aber bestanden haben nach der Angabe des Oberstabs-Profosen Karl Schmutzer und des Korporalen Iosef Sahaty in Gumi-Elasticum Hosenträger an welchen er sich, zugleich ein Schnupftuch im Munde habend erwürgt hat. Die Schnalle des Hosenträgers soll an der linken Seite des Halses gelegen haben.

A

Aeussere Besichtigung <subl. in doc.>

1. Der Leichnam liegt mit dem Hemde und Beinkleidern angethan auf dem Sectionstisch, beide Arme und die Finger halb gebogen und wie auch die unteren Extremitaeten steif, derselbe its im zweiten Grade der Fäulniss, ist grünblau marmorirt, und die Haut an mehreren Stellen in Blasen erhoben unter denen eine grünliche Flüssigkeit sich befindet.
2. Der Kopf mit schwarzen üppigen, gekrausten und langen Haaren bedeckt, die Augen übermässig hervorgetrieben, in der Augespalte bereits Maden, die Cornea glanzlos, durch welche die Pupille erweitert als im normalen Zustande sichtbar ist, die Nase und der Mund durch ausgetretene Flüssigkeit verunreinigt, und von zahllosen Maden bedeckt; Schnurr- und Kinnbart roth und stark beha[a]rt; zwischen den Zähnen die Zunge nicht aufgetrieben.
3. Auf der ganzen linken Seite des Halses, vorzüglich unter dem Ohr, ist die oben besprochene grünblaue Farbe der Haut mehr hervortretend, von da zieht sich gegen die Rechte Seite bis etwa gegen die Mitte ein lichterer Streif.
4. Der Hodensack fünfmal grösser, als im naturaelen Zustande, blau und nussfärbig; am Rücken lassen sich einzelne Theile der Haut abstreifen.
5. Ausser der sun 3 beschriebenen Stelle, nirgends eine Spur einer äusseren Gewalt oder geleisteten Gegenwehr.

B

Innere Besichtigung <subl. in doc.>

6. Bei Eröffnung der Hirnschale zeigt sich die harte Hirnhaut auf der linken Seite etwas mehr mit Blut tingirt als im normalen Zustand, dem entsprechend auch die darunter liegende weiche Hirnhaut, das grosse Gehirn bereits Spuren vorgeschrittener Fäulniss, ist grün gefärbt und matsch anzufühlen, und verbreitet einen üblen Geruch, die Gefässe des Gehirns und die der weichen Hirnhaut etwas blutreicher; die Plenus choroides blutreich und flüssiges Blut in den Gehirnhöhlen; die Corpora Striata calosa und die anderen Partien des grossen Gehirns ohne krankhafter Veränderung; an den kleinen Gehirn auch auf der linken Seite ein grösserer Blutreichtum.
7. Bei Eröffnung der Brust, findet man die Musculatur leicht zerreiblich, in der Fäulniss vorgeschritten; nach einem durch die Haut und Musculatur an beiden Seiten des Halses unter den Kinnbacken gemachten Einschnitt, die genan[n]ten Partien linker Seits der sub 3 beschriebenen Stelle entsprechend, stsrk von Blut unterlaufen, während sich dies auf der rechten Seite nicht kundgibt.
8. Die Lungen haben das ihnen eigenthümliche Gepräge verloren, und gleichen dem Ansehen und Gefühl nach der Leber; beim Einschnitt nicht knisternd, sehr blutreich und das Blut bereits in Fäulniss übergegangen; in der Brusthöhle, auf jeder Seite gegen ein Seitel ausgetretenes Blut.
9. Im Herzen Keine Abnormitaet.
10. Die Leber gesund, nur ist die begonnene Fäulniss merkbar, ebenso ist auch die Milz beschaffen. Die Nieren, Bauchspeicheldrüse, Harnblase gesund; das Gedärm theils mit Luft, theils mit Koth gefüllt, der Magen blutreich, in seiner Höhl viel Speisebrei.

Nachdem das Protocoll vorgelesen wurde, und Niemand etwas zu bemerken hatte, wird es um 5 3/4 Uhr geschlossen und allseitig gefertigt, mit dem Beisatze, dass, da der Auftrag bloß auf die Vorname der Obduction und Einscharrung des Leichnams lautet, vorausgesetzt wird, dass die nähere Erhebung der Umstände, unter

welchen der Tod des Obducirten erfolgt ist, während der in zwischen verlaufenen Zeit von 2 1/2 Tagen der betreffenden Behörde worden sei. Sig. ut super.

ss.indescifrabil
k.k. R[e]g[imen]tarzt
in 35 I.R.
ss. Karl Dolp
pens. Ritt[mei]ster

ss. indescifrabil
Oberarzt
in 35 I.R.
ss. Kanzler P.
H[au]ptm[ann] Auditor

Gutachten <subl. in doc.>

Man findet an dem Leichnam des Constantin Rosenthal ausser der sub N° 3 erwähnten Beschaffenheit der Haut keine Spur einer äusseren Gewaltthätigkeit oder stattgefundenen Gegenwehr, u[nd] es ist demnach mit Grund anzunehmen, dass sich Rosenthal durch verstopfen des Mundes mittelst eines Schnupftuches u[nd] den an den Hals angebrachten Druck mittelst eines Hosenträgers (Eingang des Untersuchungsprotocolls u[nd] Nr. 3.7.) selbst entleibt hat. Der Tod erfolgte durch Stickfluss (Nr. 8) u[nd] es ist aus der normalen Beschaffenheit sämtlicher Organe zu schliessen dass sich Rosenthal in einem Zustande ungetrübster Geistesthätigkeit entschlossen hat, Hand an sich zu legen u[nd] dass er seinen Tod auf die erwähnte Art herbeigeführt hat.

Dieses ist es, was wir Unterzeichnete nach genauer Untersuchung und reiflicher Ueberlegung sämtlicher Umstände hiemit zur richterlichen Kenntniss bringen, u[nd] womit wir dieses Gutachten welches wir den Grundsätzen der Medicchirurgischen Wissenschaften gemäss abgegeben haben, schliessen u[nd] uns unterfertigten. Pesth den 25 Iuly 1851.

ss. indescifrabil *

ss. indescifrabil

ss. indescifrabil *

R[e]g[imen]tarzt

Oberarzt

Arh. Inst. de ist. milit., Budapesta, dos. 1851/V/23 f/1.

9

Referat
vom 8 August

Z[ahl] 3171/res

Milit[är] Stadtkom[m]ando übersendet das Parre über den Leichman des politischen inquirirten Selbstmörders Konstantin Rosenthal.

27 Juli [1]851 Z. 2409

Wäre die Eröffnung der Verlassenschaftsabhandlung einzuleiten daher
An den Magistrat zu Pest

Der politische Inquisit Konstantin Rosenthal ist in hierortigen Neugebäude in der Nacht vom 22/23 v[origes] M[onats] mit dem Tode abgegangen, was dem < — destinatarului > behufs der Eröffnung der Verlassennachenschaftsabhandlung unter Anschluss einer Abschrift des Leichenbefunds mit dem beifuge bekannt gegeben wird, dass die zurückgebliebenen Effecten des Rosenthal mit ausname jener die zur Fortführung der Untersuchung weiter benöthigt werden, bei der Armeepolizei-Section erhoben werden können.

ss. indescifrabil

Ex[pedit]: 11 August 1851

ss. indescifrabil

Arh. Inst. de ist. milit., Budapesta, dos. 1851/V/23/ k.

10

3171 1851

P res.

Fortsetzung von 3171 — res

12 aug. [1]851

An das Löbl[iche] k.k. Garnisonsauditoriat

P.S.

Konstantin Rosenthal, ein aus Pesth gebürtiger Historienmahler, welcher wegen hochverrätherischen Umtrieben bei der Polizeisektion in Untersuchung ges-

* Aceeași semnătură ca în procesul-verbal.

tanden katte und als Inquisit im Pesther Neugebäude verwahrt gewesen ist, wurde am Morgen des 23 Iuli in seinem Bette todt gefunden.

Die gerichtliche Obduktion seines Leichnams stellte heraus, dass er sich selbst entleibt hatte, weil an demselben kein Kennzeichen einer Gewaltthätigkeit von Aussen vorzufinden war. Der Selbstmord aber ward dadurch bewirkt, dass Rosenthal ein Schnupftuch ihm <sic!> den Mund genom[m]en, und das sich tief in den Schlund hinabgedrückt, zugleich aber auch seinen Hals mit einen Theile seines Hosenträgers fest zugeschnurt hat.

Indem man dem Leichenbefund dem Pesther Magistrate behufs der Einleitung der Verlassenschaftsabhandlung über Rosenthal's Nachlass zukom[m]en lässt, hat man die Ehre.

Arh. Inst. de ist. milit., Budapesta, dos. 1851/V/23 1.

11

Nr. 180 pr.

Kais[erlich] Kön[igliche]
Stadthauptmannschaft und
Polizei-Direction
in Granz
an

die Löbliche Polizei Section der K.K. III Armee Comandos
zu
Pesth

In Entsprechung der geschätzter Zuschrift vom 15 d[ieses] M[onats] Z[ahl] 2914 beruht man sich mitzutheilen, dass sich hierorte in den Verflassenen Monaten kein Individuum aufhielt, welcher mit dem in wohldortiger Zuschrift bezeichnetem Individuum identisch sein dürfte, ausser dem aus Pesth gebürtigen, 30 Jahre alten Mahler Konstantin Rosenthal.

Dieser kam am 31 März d[ieses] J[ahres] hieher, wo er gegen Deponirung seines vom K.K. Osterr. Komando in Pesth am 5-en Juli v[origes] J[ahres] ausgestellten und von Salzburg hieher Vidirten Passes, auf einige Tage eine Aufenthaltskarte erhielt.

Es wurde ihm hierauf, da er sich mit hierorts an ihn gemachten Bestellungen auswies seine Aufenthaltskarte bis zur Eröffnung der hiesigen Kunstaussstellung verlängert, worauf er sein Atelier im Hause Nr. 14 am Tumelplatze eröffnete, und sich sodarnwährend seines Aufenthaltes dem Anscheine nach lediglich nur mit seiner Kunst beschäftigte, und zu keinen bedenkllichen Wahrnehmung Anlass gab. Am 7-en d[ieses] M[onats] reiste er nach Wien um sich von dort nach seiner Äusserung nach Pesth zu begeben.

Gratz am 19 Iuli 1851

Der kk. Stadthauptmann

ss. indescifrabil

Arh. Inst. de ist. milit., Budapesta, dos. 1851 /V/23 b.

12

Rechtsleben

Der ungarische Maler Rosenthal, der nach seiner Ankunft aus Paris in Pesth festgenommen wurde, sich aber im Gefängniss erhängte, ein talentvoller blühender junger Mann, ist weder durch Papiere compromittirt, noch von Paris aus signalisirt gewesen. Einige unvorsichtige Aeusserungen gaben Veranlassung zu seiner Verhaftung, die Gründe zu seinem verzweifelten Entschusse sind noch nicht genügend aufgeklärt.

Extras din *Illustrierte Zeitung* (Leipzig), nr. 424, 16 aug. 1851.

EUGEN GLÜCK

În posesia Muzeului Semmelweis din Budapesta, cu profil de istorie a medicinei, a intrat lăsamîntul științific al profesorului de medicină Arányi, fond păstrat, pînă nu de mult, de descendenții acestuia, stabiliți în ora-

la Pesta de poliția imperială habsburgică și a încetat din viață, doar după cîteva zile, în faimoasa închisoare „Neugebäude”.

Corelarea datelor personale ale Johannei Arányi cu cele oferite de această lucrare, ce o reprezintă la o vîrstă de aproximativ 35—



Fig. 2. — Portretul Johannei Arányi.

șul Vác. De asemenea, cu aceeași ocazie, au fost achiziționate și alte obiecte ce aparținuseră acestei personalități multilaterale.

Cu ocazia restaurărilor întreprinse asupra acestor obiecte, a fost identificat un portret în ulei, cu dimensiunile de 90 × 65 cm și care poartă semnătura lui C. D. Rosenthal (cota 72/180/1). Lucrarea reprezintă, în mod indubitabil, pe soția profesorului Arányi, atît ea cît și soțul ei fiind implicați, în 1851, în misiunea politică pe care C. A. Rosetti i-o încredințase artistului la Paris. După cum se știe, din cauza acestei misiuni Rosenthal a fost arestat

40 de ani, pare a dovedi că portretul a fost pictat de Rosenthal după reîntoarcerea sa de la Paris (1846) sau în timpul sejurului său la Pesta, care s-a petrecut după înăbușirea revoluției muntene de la 1848.

Portretul Johannei Arányi se încadrează în curentul dominant realist al epocii, autorul folosind, în general, o gamă de culori închise. Panorama ce apare în planul îndepărtat, în dreapta modelului, pare a fi doar un element decorativ, în spiritul celor uzuale în epoca respectivă.

Eugen Glück

DESCHIDERILE PROLEGOMENELOR

„Am încărcat corabia cu tot ce aveam: am încărcat-o cu tot ceea ce era dătător de viață, mi-am urcat pe corabie toate neamurile și prietenii, am urcat turme rălăcitoare, fiare sălbatice, precum și pe toți meșteșugarii”.

(Epopoea lui Ghilgameș, tableta a XI-a)

Cele povestite de regele Uta-napiștim lui Ghilgameș, înșirind încărcătura corabiei tălăzuind pe apele revărsate, citate de Tancred Bănățeanu, ar fi putut să stea pe frontispiciul *Prolegomenelor la o teorie a esteticii artei populare* (București, Minerva, 1985), aventură temerară a unuia din veteranii muzeologiei de artă populară românească, cîrmaci, fiind vorba de corabie, timp de aproape un sfert de secol, îmi pare, al celui mai mare Muzeu de Artă Populară a țării, cel întemeiat acum, iată 111 ani, și condus cu strălucire la vremea lui de Al. Tzigara-Samurçaș.

De formație filolog și folclorist, Tancred Bănățeanu revine cu această carte la armele tinereții, în parte clujene, realizînd, alături de *Prolegomenele la o estetică a folclorului* (București, Cartea Românească, 1980) ale lui Petru Ursache, una din puținele încercări generalizatoare cu privire la cultura noastră populară. Dificultatea unei asemenea întreprinderi reiese din împrejurarea că au trecut aproape cinci decenii de cînd Al. Dima, filolog și comparatist literar, beneficiînd însă de experiența dobîndită în cadrul monografiilor rurale elaborate de Școala sociologică de la București sub conducerea lui Dimitrie Gusti, publica *Conceptul de artă populară și Aspecte ale artei populare sătești*, apărute în 1938 și republicate alături de alte studii tot ale lui Al. Dima în *Artă populară și relațiile ei* (București, Minerva, 1971), de temeinică și sistematică, mai ales, cuprindere. Au trebuit deci să treacă cincizeci de ani pentru ca cineva să se încumete să treacă în revistă o problemă oarecum asemănătoare, îmbogățită prin acumularea unui imens material factic și teoretic, rod al muncii unei întregi generații de cercetători. Tocmai această acumulare constituie însă și un prag redutabil în calea teoretizării și sistematizării care se adaugă la cel al noilor abordări metodologice și al noilor concepții despre arta și cultura populară ivite, în ritm accelerat, inevitabil, în lume și la noi în acest lung interval.

Imensul ocean al empiriei culturii populare românești a fost străbătut de Tancred Bănă-

țeanu cu maximă prudență arborînd la prova — (ca să rămînem în domeniul navigației, fortuite — vezi revărsarea) — Cuvînt înainte — pavilionul dublu, autohton al lui Tudor Vianu: „nu dăm formule definitive, ci impulsuri spre cunoaștere”, și universal al lui Nietzsche, cartea dorîndu-și să fie „un dialog, o provocare, un apel, o evocare”, și încheînd, evident la pupa (în Concluzii), cu Montesquieu urmîndu-i preceptul după care „este suficient a atrage doar atenția asupra unui subiect important și nu a-l epuiza”. Ceea ce a și făcut autorul cu neabătută consecvență, alcătuiînd interminabile liste de fapte și probleme, toate „esențiale”, „primordiale” și „fundamentale”, după cum cu dreptate stă anunțat aproape în fruntea fiecăruia dintre cele șase capitole și douăzeci și șase de subcapitole. Titlurile acestora ilustrează, firește, justa orientare a autorului, și, mai mult, formularea lor este dintre cele mai atrăgătoare și în același timp precise, acoperînd aproape tot ce s-ar putea spune despre cultura populară românească, promițînd largi deschideri teoretice întru lămurirea a zeci de noțiuni și poziții controversate. Aproape fiecare din capitolele și subcapitolele acestei incitante cărți poate forma cite o carte de sine stătătoare. Este suficient să le înșirăm (nu pe toate) pentru a vedea marea deschidere a cărții: Etnologia — Termeni — Domeniu, Morfologia artei populare — Categorii și genuri, Raportul axiologic dintre arta populară și artizanat, industrial-design, artă „nairă” și artă decorativă profesională, Simbioza sincretică a creațiilor artistice populare, Tehnică și artă — Invenție, inovație, Funcționalitate, Pantonomie, Tipologie — Arhetip prototip, tip, variante, Specific etnic — Național și Universal, Rădăcini — Substrat, strat, adstrat, Semne — Scriitură — Comunicare, Etnic, social și artistic, Simbolică — Semantică, Stilul artei populare, Canoane estetice, Categorii estetice, Compoziții ornametale — Cîmpii ornametale, Creația artistică populată în contemporanitate etc. Problemele puse în aceste capitole și subcapitole sînt firește de o extremă diversitate,

reflectînd o mare varietate de poziții pe care autorul le ilustrează cu o supraabundență de citate din cei mai diverși autori de foarte diferite calibre și autorități, nesfiindu-se să se declare în dezacord cu Platon: „După Platon, *tipul* constituie o reprezentare schematică a esenței unui lucru. După noi (Tancred Bănățeanu), *tipul* etnologic, de artă populară, este exemplarul schematic, reprezentativ și definitoriu al unei serii de categorii de obiecte, fenomene, procese, mijloace de exprimare artistică, aparținente și specifice unei culturi etnice și care întrunește caracterele determinante, stabilite după criterii logice esențiale — diferite de la caz la caz — pentru definirea complexă a subiectului” (p. 154), dificultatea rezidînd în enunțarea criteriilor logice, mereu invocate, dar niciodată indicate. După cum nu se sfiește să-l înfrunte și pe Kant sub forma unor mici îndrăzneli juvenile: „În totală opoziție cu ideea kantiană după care frumusețea, prin însăși natura ei, exclude orice finalitate, deci nu poate fi abordată prin perspectiva utilității lucrurilor, susținem că primele noțiuni despre frumos — repetate la fiecare nouă creație în decursul timpurilor — le are omul atunci cînd dă o formă utilă obiectului, uneltei, îmbrăcăminții, locuinței etc.” (p. 224) discuția fiind deplasată, spre surprinderea lui Kant, în domeniul general al design-ului, depășit fiind filozoful de vremuri. Conștient de marile dificultăți teoretice legate de definirea diferitelor concepte cu care operează, ca și de labilitatea oricăror clasificări, Tancred Bănățeanu aglomerează citate și somități spunînd totul despre toate, incît cititorului îi este greu să se descurce pe această agitată mare cu un cîrmaci excesiv de prudent.

Întemeindu-se pe biografia diversă, autorul începe prin a contura domeniul culturii populare, fără a da însă o definiție, remarcînd, cu justețe, cuprinderea în cultura populară a „tuturor fenomenelor și proceselor etnografice, toate valorile și manifestările folclorului și artei populare, dar într-o conexiune unitară, fără dihotomie între cultura materială și cea spirituală”, lucru unanim acceptat de multă vreme. Efortul de definire se continuă în trei subcapitole: — Etnologia, termeni, domeniu, Conceptul de artă populară, Morfologia artei populare, categorii și genuri — în care totuși definițiile nu apar, ci sînt înlocuite cu lungi enumerări (6 pagini) manifestînd apetit clasificatoriu neistovit în baza a patru criterii: funcție, structură, materie primă (acestea determinînd genurile) și tehnică, recunoscînd însă, pentru fiecare dintre ele, „inconveniente” (p. 44 și urm.) ce le fac pînă la urmă inoperante. Autorul preferă definițiilor concise, precise, metoda conturării conceptelor, desenîndu-le limitele prin ample explicitări referindu-se cu predilecție la cuprinsul lor. Așa este de pildă „definit” specificul etnic sau național, concept între toate îndrăgit cu osebire de Tancred

Bănățeanu evocîndu-l în nenumărate contexte, pentru care „propune urîntoarea notație calificativă — ca să nu-i spunem prețios definiție” constînd în nu mai puțin de 14 rînduri detașate în caractere cursive (p. 179) la care se mai adaugă 7 rînduri cursive definitorii la pagina 180. Într-un mod asemănător procedează și cu conceptul tradiției: „Coroborînd, eliminînd și completînd datele diverșilor autori (Blaga, Vianu, Titus Popescu, Dumitru Matei, T. D. Stănculescu) propunem următoarea definiție a *tradiției* în cultura noastră populară, a tradiției etnologice, cu referire specială la arta populară” urmînd 25 rînduri cursive în care conturează conceptul (p. 208). Mai aproape de ce ar însemna o definiție este cea referitoare la „stil” (12 rînduri cursive): „stilul artei populare este construit din totalitatea mijloacelor de expresie artistică originale și proprii specificului etnic (mod de viață, tradiție, condiționări geomorfologice, determinante istorice etc.), unitare în varietatea lor zonală, diferențiate și după specificul tehnic al genului respectiv, dar constituînd o structură totală, caracteristică colectivității etnice creatoare, prin armonii de semnificații, forme, compoziții și ritmuri. Stilul artei populare are deci o puternic marcată încărcătură etnică. El reprezintă modulații artistice cu caracter specific etnic al unor forme funcționale, aparținînd — multe din ele — culturii universale. Stilul este o reflectare a spiritualității noastre.

Analizînd creația artistică populară românească, ajungem la concluzia că stilul specific artei noastre populare, de veche tradiție și absolut caracteristic este acela al unor schematizări, stilizări geometrizzante, cu conținuturi de observație, profund naturalistă, interpretate, uneori simbolizate, dar și cu notații de diferite valori mnemonice, în stil „răboj”, toate realizate printr-o scriitură geometrizzantă, reprezentări și scheme stilistice geometrice” (p. 291—292). Stufozitatea „definiției” provine din înscrierea tuturor conceptelor folosite în discutarea problematicii artei populare: schematizare, stilizare, simbolizare, inclusiv a celor opuse cum sînt geometrizare și naturalism, ajungînd pînă la extragerea unui stil „răboj” de prea locală extracție și limitată circulație ca să poată fi integrat unei teoretizări depășind sfera naționalului, așa cum s-a petrecut cu o mai veche încercare de clasificare tripartită a stilurilor de la casele țărănești oltenești care ar fi ținut de stilurile doric, corintic și „furcoi”, a unui alt etnograf. Dezbaterea a două probleme „prioritare” ale etnologiei, anume a tipologiei (p. 144—156) și a zonificării (p. 156—177) din cuprinsul părții a II-a, poate sugera mai degrabă, prin necontenitele reveniri, paranteze și reluări că „tipul” și „zona” sînt himere de neatîns pentru etnologi. Zona, de pildă, se situează la mijlocul unei ierarhii teritoriale avînd ca subdiviziuni subzona și microzona, iar ca supradiviziuni regiunea și oikumena,

ceea ce ar fi clar dacă nu s-ar defini oikumena ca „arie culturală cuprinzând mai multe etnii, popoare, națiuni” și dacă nu ar apărea și „enclava etnică” diferită de zona etnografică și care pune probleme diferite de cele ale zonelor în care trăiesc și naționalități conlocuitoare. Se propun mai multe definiții ale zonei, abordate în diferite contexte: „Zona etnografică reprezintă corelația, în sistem, dintre elementele esențiale, determinante și definitorii ale construirii unui ansamblu etno-cultural, individualizat și diferențiat” (p. 165); „Zona etnografică este constituită de totalitatea elementelor și structurilor etnografice într-o strinsă corelare care o determină. Este vorba de o arie geo-morfologică, în cadrul căreia își dezvoltău stabil și continuu viața și activitatea colectivității umane având aceeași limbă, dialect, idiom, cu o conștiință clară de unitate. Coabitarea cu alte grupuri etnice nu este exclusă. Acestea contribuie și ele — prin aportul lor cultural — la conturarea anumitor caracteristici ale zonei. Enclavele etnice însă constituie zone etnografice diferențiate” (p. 166); problema se complică însă considerabil prin introducerea determinantă a „fondului de gene autohton”: „În ansamblu, aproape fiecare zonă constituie o sinteză a culturii populare românești. Este vorba de fondul de gene autohton, specific etnic poporului nostru, cadrul genetic de care vorbea P. Ursache (p. 172, *op. cit.*), care coroborat cu cel istorico-geografic definește zona” (p. 169). În sfârșit, zonele sint de mai multe „tipuri diferite” zone de contact, zone de interferență, zone de sinteză. Autorul merge mai departe cu disocierile: „Menționăm că nu acceptăm ideea unor zone etnografice pure, ci eventual a unora cu valori specifice autohtone” (p. 169), exemplificând cu Bisoca care ar fi o zonă de interferență (dar Bisoca este cel mult o microzonă, nu o zonă, P.P.) și cu Vrancea ca zonă de sinteză (între specific moldovenesc, specific muntenesc și specific transilvănean) și conchizind: „zone de contact sint aproape toate zonele etnografice” (p. 170). Aglomerat de mulțimea situațiilor divergente, autorul se retrage, pe bună dreptate, în pragmatism recomandând, în ultimă instanță, „studii speciale, pe baza unor analize complete și complexe, de la caz la caz” (sublinierea noastră, P.P.; p. 170). Revine însă și enumeră „criteriile definitorii pentru o zonă etnografică: „a. populație autohtonă stabilă, continuă, dar cu fluctuații etno-demografice; b. evoluție istorică, economică, proprie, cu creșterea internă de încultură; c. dialect sau grai propriu; d. caractere etnografice definitorii (așezări, arhitectură, ocupații, meșteșuguri, port etc.); e. conștiința oamenilor că formează o entitate, o structură cultural etnografică unitară și diferențiată, conștiința etnică, acel *psyhe*; f. unitate solidară sub aspect comportamental a indivizilor formind colectivitatea umană a zonei; g. *îndeosebi* concretizări ale creației artis-

tice populare (plastice, muzicale, coregrafice) foarte individualizate, proprii, un stil specific și obiceiuri, practici, specifice” (p. 170). Complexul esafodaj teoretic servește lui Tancred Bănățeanu să propună o listă (p. 175—176) a zonelor etnografice din țara noastră cu privire specială la arta populară, în care pentru Muntenia și Moldova ele se suprapun, toate, cu județele actuale sau foste (decî cu unități administrative), Bisoca de pildă nefigurînd, iar o provincie întreagă, Dobrogea, fiind socotită o singură zonă, iar pentru Transilvania urmează, în mare, clasică împărțire avînd la bază vechile țări, lista aceasta asemănîndu-se foarte cu cea, mai completă, a lui Valer Butură despre care ceva mai înainte (p. 164, nota 2) se afirmase: „Încercări de determinare de zone etnografice dar fără criterii omogene sint făcute de V. Butură, *Etnografia poporului român*, Cluj-Napoca, Edit. Dacia, 1978, p. 41—44”.

Am insistat asupra cîtorva din problemele tratate de autor pentru a evidenția marile greutăți ce stau în calea, nu a rezolvării lor, ci măcar a clarificării lor. Legătura intimă între nenumăratele fațete ale diverselor probleme, cum ar fi cele existente între specificul etnic și zonă a făcut ca autorul să resimtă nevoia de a invoca uneori aceleași argumente și demonstrații pentru ambele subcapitole, paragraful 4 de la p. 161 („Această decantare a valorilor etnice...”) reapărînd, identic, în paragraful 3 de la p. 184 („Această decantare a valorilor etnice...”), după cum un pasaj din paragraful 1 de la p. 162 („Acest dialog s-a purtat...”) reapare, din aceleași necesități în paragraful 1 de la p. 185 („Dialogul cultural permanent...”) textele paralele subliniind necesitatea raportării naționalului la universal în viziunea lui Dumitru Popescu (fără să fie citată opera).

Ultimul capitol al cărții, VI. „Creația artistică populară în cultura contemporană”, apare ca un liman în care autorul navighează cu mai multă siguranță, scăpat de stîncile citatelor amenințîndu-i și amendîndu-i permanent propriile opinii, indemnîndu-l la lungi și întortocheate ocoluri. Scăpat de avalanșa „autorităților” teoretice (Smeu, Ursache, Al. Tănase, Pascadi), Tancred Bănățeanu scrie cel mai cursiv capitol, singurul (cu excepția Specifului etnic, dar acesta numai de zece pagini) de oarecare lungime (32 p.) nefragmentat în subcapitole. Se află aici numeroase observații pertinente și utile puneri la punct, dovedind competența celui ce a manipulat de-a lungul carierei sale mii de obiecte de artă populară, cunoscîndu-le adică și, mai mult, manifestînd totdeauna o nedezmîntită sensibilitate și înțelegere nu numai a obiectelor luate unul cite unul, ci și a ansamblurilor formînd expoziții considerate pe drept cuvînt „complexe opere de artă în totalitatea lor” (p. 322). Nu se poate mai dreaptă critică decît cea pe care autorul o face secțiunii de valorificare prin mass media

a artei populare contemporane în care „acţionează mult prea mulţi factori externi, ca outsideri, dar cu prestigiu (instructori, activişti culturali, regizori, scenografi, redactori de radio şi televiziune, chiar specialiştii etc.) care judecînd din afara sistemului, fiecare cu formule proprii, imprimă variate orientări acestei noi creaţii de masă, sau fac rabat specificului etnic, autenticităţii şi chiar calităţii estetice” (p. 319). După cum cu aceeaşi dreptate autorul nu uită să citeze emisiunile de radio „Mioriţa” ale lui G. Antofi şi de TV „Tezaur folcloric” ale Marioarei Murărescu... sau reportajele lui I. Martiniuc, ale căror calităţi le acordă creatorilor dreptul de autorat, putînd fi citaţi ca atare în lucrările de specialitate (p. 320). Nu se putea ca o construcţie de asemenea anvergură şi extrem de stufoasă ramificaţie să nu se sprijine pe un sistem impresionant de contraforturi bibliografice cărora le găsim mai multe merite, între care am nota în primul rînd relansarea în circuitul de specialitate al unor vechi şi aproape uitate izvoare şi lucrări cum ar fi cele ale lui H. Steinthal (1868) şi ale lui J.W. Powell, legate de „difuziune” (1880), ale ilustrului Fr. Boas (1899) şi ale nu mai puţin ilustrului Br. Malinovski, ca şi multă bibliografie românească de acum 50 — 60 de ani, după cum nu lipseşte literatura marxistă de bază în materie a anilor 40 şi ’50 în traduceri româneşti, G. V. Plehanov, M. Gorki, I. V. Cicerov, ca şi celebre nume ale artei şi culturii universale: Baudelaire, Disraeli, Paul Claudel, C. G. Jung, Mondrian, Paul Klee, Le Corbusier, de cele mai multe ori în contexte pasionante, cum ar fi alăturarea, în acelaşi paragraf-frază, a unui citat din Francastel, „arta şi mina de lucru umană sînt inseparabile”, de formularea mai sugestivă a meşterului D. Sofonea, cojocar din Drăguş-Făgăraş,

„frumosul nu se desparte de viaţă, ca degetele de mîini”, în genere integrarea gîndirii româneşti în ambianţă universală făcîndu-se cu îndrăzneală în numeroasele argumentări în care Gr. Smeu apare lingă Etienne Souriau, Pascadi lingă Ralph Linton, Al. Tănase lingă I. Lotman şi M.S. Kagan, André Malraux lingă Vasile Golban, autorul nesfiindu-se să adere la opinia celui din urmă în ce priveşte transmiterea culturii şi rolul tradiţiei, afirmînd, spre deosebire de Malraux, că „valorile culturale populare, specific etnice, se moştenesc sub forma tradiţiilor populare”. Numeroasele note din josul paginilor inlesnesc cititorului cunoaşterea a numeroase nuanţe ale acestei intricate bibliografii căreia i-am obiectat totuşi că nu este strînsă la sfîrşitul cărţii în ordinea capitolelor, după cum regretăm şi lipsa unor indici atît de nume, cit şi de materii, care ar fi uşurat manipularea aparatului critic. Se remarcă şi unele diferenţe de tratament bibliografic, cele mai multe note avînd indicate, uneori pînă la detaliu sursa (de ex. la p. 237) I. Drăgoescu şi Lia Stoica Vasilescu, *Semne de meşteri olari făgărăşeni*, în *Revista de Etnografie şi Folclor*, t. 15 (1971), nr. 7), iar alterori numelor citate nu li se adaugă nimic (Platon, Aristotel), chiar atunci cînd este vorba de luarea unor poziţii de către autor în dezacord cu cei citaţi, după cum de pildă foarte numeroasele citate din Dumitru Popescu sînt lipsite de orice indicaţie bibliografică, neputîndu-se de nicăieri afla din ce operă au fost excerptate.

Cartea este imaginea fidelă a teoreticianului şi practicianului Tancred Bănăţeanu, pasionat şi îndelungă vreme ostenitor pe ogorul culturii populare româneşti, ogor ce apare neaşteptat de trudnic după lectura cărţii.

PAUL PETRESCU

Vestea ni s-a părut tuturor de necrezut, pentru că nimic nu era mai nepotrivit imaginii pe care, de-a lungul vremii, o imprimase Ion Frunzetti în cultura românească, decît cuvîntul *moarte*. Generația noastră, care i-a ascultat prelegerile și scînteietoarele interpretări de text ce întregiau, în urmă cu mai bine de trei decenii, prelegerile profesorului Tudor Vianu, la Facultatea de Filologie a Universității bucureștene, a păstrat amintirea acelei inegalabile tensiuni intelectuale pe care tinărul Frunzetti de atunci o crea, a generosului impuls spre cultură pe care ni-l dădea, cu incomparabilă generozitate. Cînd, după aceea, viața ne-a adus pe unii dintre noi în preajma lui, l-am regăsit, neschimbat, întrupînd aceeași nealterată tinerețe în verb, în gest, în întreaga lui atitudine față de oameni și de fundamentalele înfățișări ale culturii.

Era, prin excelență, un spirit umanist, în înțelesul cel mai exact al cuvîntului. Orizontul lui cuprindea, cu egală strălucire, istoria filozofiei, a literaturii, a artelor. Autor al unor traduceri exemplare din proza și din poezia italiană, engleză, franceză, spaniolă, germană, el a dat excelente corespondențe românești deopotrivă comediilor și sonetelor lui Shakespeare, versului lui Rimbaud, romanului picaresc spaniol și lui *Don Quijote*, prozei lui Thackeray și atîtor alte opere ce dau sens și formă unor epoci diverse ale culturii universale.

Opera lui de istoric al artei românești, materializată în cîteva contribuții esențiale la vastul tratat academic, proiectat cîndva de profesorul G. Oprescu și la trasarea concepției căruia a fost unul dintre cei care au contribuit în chip decisiv, nu a văzut decît în parte lumina tiparului. Am avut prilejul să parcurg sutele de pagini dactilografiate care așteptau, de mulți ani, să depășească exigențele inflexibile ale lui Ion Frunzetti. Acest neegalat minitor al cuvîntului spiritual, al calamburului spontan, cel care scria cu o extraordinară ușurință, a publicat, totuși, puțin, în comparație cu imensul volum al scrierilor elaborate de el.

E, neîndoielnic, de datoria noastră, a celor rămași, să le aducem la lumină și sîntem bucu-roși că Editura Meridiane — pe care a condus-o cîndva, dînd programului ei o orientare larg cuprinzătoare — e hotărîtă să se consacre tipăririi operei lăsate de el.

Profesor al mai multor generații de studenți ai Universității și ai Institutului de Arte Plastice „Nicolae Grigorescu”, el a vegheat cu caldă generozitate asupra debutului lor: el, a cărui judecată clară și neiertătoare era temută de confrăți, avea puterea să facă astfel încît obiecțiile lui — nu o dată, grave — să fie acceptate de cei tineri, cărora avea talentul să le pună în evidență, în primul rînd, meritele. A fost un profesor adevărat și mulți dintre cei mai străluciți reprezentanți ai generațiilor tinere de cercetători și de esești se declară explicit sau implicit — prin însăși structura și orientarea scrierilor lor — elevi ai lui Ion Frunzetti.

El însuși își mărturisea, cu statornic respect și cu dragoste, datoria de recunoștință față de Tudor Vianu. Și e adevărat că spiritul său veșnic neliniștit, de o mobilitate adesea deconcertantă pentru cei care îl cunoșteau mai puțin, era, de fapt, constructor al unor opere de temelnică factură clasică, puse sub semnul suveran al unui raționalism de la care exegezele sale nu s-au abătut niciodată. În istoria culturii românești din ultima jumătate de secol Ion Frunzetti a reprezentat una dintre cele mai semnificative poziții ale criticismului raționalist. Ideea a căpătat întotdeauna, în opera lui, o rigoare care o făcea să fie aproape materială: a fost unul dintre cei care *a văzut* ideile și, mai mult decît atît, i-a ajutat și pe alții să le vadă.

Pentru că nu a fost numai profesorul amfiteatrului universitar, a dezvăluit sensurile dinamice ale culturii de pretutindeni și de totdeauna (și, cu precădere, ale culturii românești contemporane) în vastul amfiteatru pe care l-au alcătuit laolaltă sălile de conferințe, publicul adunărilor culturale în aer liber. A fost

unul dintre cei mai iubiți conferențieri din acești ani în care cultura a devenit un bun public.

Era un adolescent cînd a debutat în paginile unor publicații de mare prestigiu; puțini erau cei care îi bănuiau vîrsta celui care formula judecățile cu atîta rigoare, întemeindu-le pe o informație filozofică, istoric-literară și artistică atît de solidă. Adevărul e că niciodată cei care l-am cunoscut nu ne-am putut gîndi la vîrsta lui Ion Frunzetti, într-atît părea de neumbrită de vreo amenințare tinerețea lui. Astfel încît brusca lui dispariție a părut încă și mai nedreaptă.

Dar cine i-a citit cu luare-aminte versurile, publicate prea rar, cu o dureroasă risipă avară, a deslușit un tragism lăuntric ce reprezenta o altă față (ascunsă multora) a lui Ion Frunzetti. O tristețe pe care cititorul poemelor sale nu

o poate despărți de construcția amplă, optimistă prin aspirațiile și prin esența filozofică, a istoricului de cultură, a profesorului și a esteticianului Ion Frunzetti.

A celui care și-a dăruit, de-a lungul multor ani, energia lui neostenită acestei reviste, orientată consecvent de el spre problemele fundamentale ale istoriei artei, înțelesese în permanență ca niște componente ale istoriei culturii. Omagiind amintirea lui Ion Frunzetti, omagiem luciditatea exemplară, vasta cuprindere umanistă, dragostea față de marea cultură a lumii, încrederea în personalitatea distinctă a spiritului românesc, verva polemică inteligentă și caldă omenie a intelectualului a cărui operă și existență au însemnat un patetic elogiul al vieții.

DAN GRIGORESCU

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- DUȚU ALEXANDRU, European Intellectual Movements and Modernization of Romanian Culture (Curentele intelectuale europene și modernizarea culturii române), 1981, 197, p., 8,75 lei.
- * * * Pagini de veche artă românească, vol. IV, 1981, 178 p., 37 lei; vol. V/1, 1985, 311p., 76 lei.
- * * * Enesciana, vol. II — III, Georges Enesco, muzicien complexe (sub red. Mircea Voicana), 1981, 247 p., 17 fig., 1 pl., 27 lei.
- GRIGORE IONESCU, Arhitectura pe teritoriul României de-a lungul veacurilor, 1981, 711 p., 110 lei.
- Acad. ȘTEFAN PASCU (sub red.), Istoria gândirii și creației științifice și tehnice românești, I, Din antichitate până la formarea științei moderne, 1982, 391 p., 43 lei.
- GRIGORE IONESCU și GHEORGHE CURINSCHI, Monumente de arhitectură din zona „Porțile de Fier”, 1983, 93 p., 77 pl., 21 lei.
- Institutul de Istoria Artei, An Abridged History of Romanian Theatre (Compendiu de istoria teatrului românesc), 1983, 191 p., 17,50 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

— SERIA ARTĂ PLASTICĂ

— SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

— SÉRIE BEAUX-ARTS

— SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

SYNTHESIS — BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE
COMPARÉE

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

REVISTA DE FILOSOFIE

REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES

— SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE

— SÉRIE DE PSYCHOLOGIE

REVISTA DE ISTORIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHE ȘI ARHEOLOGIE

DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE

REVUE DES ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES

